VISIT…

МИШЕЛЬ ФУКО

ЖИВОПИСЬ МАНЕ

МИШЕЛЬ ФУКО

Издание осуществлено в рамках программы "Пушкин" при поддержке Министерства Иностранных Дел Франции и Посольства Франции в России.

Ouvrage réalisé dans le cadre du programme d'aide à la publication Pouchkine avec le soutien du Ministère des Affaires Etrangères français et de l'Ambassade de France en Russie.

MICHEL FOUCAULT

LA PEINTURE DE MANET

suivi de

MICHEL FOUCAULT, UN REGARD

SOUS LA DIRECTION DE
MARYVONNE SAISON

Avec Dominique Chateau, Thierry de Duve,
Claude Imbert, Blandine Kriegel,
David Marie, Catherine Perret,
Carole Talon-Hugon et Rachida Triki

МИШЕЛЬ ФУКО

ЖИВОПИСЬ МАНЕ

с приложением

МИШЕЛЬ ФУКО,
ВЗГЛЯД

ПОД РЕДАКЦИЕЙ
МАРИВОНН СЕЗОН

Доминик Шато, Тьерри де Дюв,
Клод Имбер, Бланден Кригель,
Давид Мари, Катрин Перре,
Кароль Талон-Югон и Рашида Трики

Перевод с французского А. В. Дьякова

Санкт-Петербург
«Владимир Даль»
2011

УДК 13
ББК 71.0
Ф 94

Ф у к о М. Живопись Мане. — Владимир Даль, 2011.

ISBN 978-5-93615-108-8

Лекция Мишеля Фуко «Живопись Мане» была прочитана в 1971 г. в Тунисе и долгое время считалась утраченной. Этот текст, восстановленный благодаря стараниям исследователей его творчества, представляет собой единственный след ненаписанной книги о прославленном французском художнике Эдуарде Мане. Фуко предлагает виртуозный анализ наиболее известных полотен Мане, используя сделавшие его знаменитым «археологические» процедуры исследования.

Текст Фуко сопровождает ряд статей, в основание которых легли материалы состоявшегося в ноябре 2001 г. коллоквиума «Мишель Фуко, взгляд». Эта публикация позволяет по-новому взглянуть как на один из самых интересных периодов в творчестве Фуко, так и на искусство Э. Мане. Книга предназначается философам, историкам, искусствоведам и всем, кто интересуется современным состоянием эстетической мысли.

ISBN 978-5-93615-108-8
ISBN 2-02-058537-5 (фр.)

© Éditions du Seuil, 2004
© Издание на русском языке. Издательство «Владимир Даль», 2011
© А. В. Дьяков, перевод, 2011
© П. Палей, оформление, 2011

Настоящая коллекция представляет незначительно отредактированные лекции, выступления и семинары. Её отличает и определяет двойной принцип.

Здесь будут публиковаться исключительно транскрипции событий устной мысли.

Её следы, письменные или иные (заметки, магнитофонные записи и т. п.), используемые как базовый материал, всегда будут расшифровываться как можно ближе к своему первоначальному состоянию. Письменные памятники — отзвук речи, а не письма, перенос публичного пространства в иное, а не «публикация».

Тьерри Маршез и Доминик Сеглар

Маривонн Сезон

ВВЕДЕНИЕ

Ничто не волнует сильнее, чем то, что не увидело свет; недосказанность порождает слухи: Мишель Фуко якобы написал более сотни страниц о Мане, и никто не хочет верить, что они пропали. Реальность неутешительна; Даниэль Дефер утверждает: Фуко много работал над трудом о Мане, он делал многочисленные заметки, он весьма интересовался ателье Кутюра, но дописал только лекцию, прочитанную с некоторыми вариациями в 1967 г. в Милане, в 1970 г. в Токио и во Флоренции, а потом, в 1971 г., в Тунисе. Хотя, как свидетельствует проект договора 1967 г. с издательством «Minuit», у книги о Мане есть имя: «Чёрное и цветное», она существует как маллармеанская книга. Лекция читалась под названием «Живопись Мане». Следует ли рассматривать её как часть утраченной книги или как то, что заставило Фуко отказаться от написания книги? Это след так и не увидевшего свет шедевра или свидетельство утраченной иллюзии? В отсутствие всяких следов утраченных речей тайны, которыми окружён «Мане», разжигают любопытство, слухи множат толкования и безосновательные

утверждения. Отсюда неистовое стремление за неимением лучшего завладеть текстом «Лекции». Всем известно, на что способно желание: подпольно циркулируют тексты, расшифровки, претендующие на буквальность, приблизительные или неточные, внебрачные и незаконные. Нужно ли из этого заключить, что неотредактированные тексты будут жить по-прежнему?

Сегодня ещё можно услышать голос Фуко: сохранилась (как минимум) запись лекции в Тунисе 1971 г. Сопоставление этой живой речи с позднейшей публикацией[1], не имеющей права на существование, и породило желание сделать настоящую транскрипцию. Она займёт достойное место в коллекции «Traces écrites», располагаясь между речью и письмом, как произносимый текст, в котором читаемому придаются дыхание и ритм устной речи.

Нельзя не упомянуть о долгой истории создания текста, потому что он был всего лишь фикцией, тогда как то, что можно прочесть под названием «Живопись Мане», должно было обладать статусом документа. Первый этап: слухи о тексте, его поиски и обнаружение этой кассеты и волнение от узнавания голоса. Без помощи тунисских друзей, Фатхи и Рашиды Трики, ничего бы не вышло: благодаря им мне стали доступны аудиозапись и специальный выпуск «Cahiers de Tunisie» 1989 г., посвящённый Фуко. Второй этап: кропотливая ретранскрипция лекции, сопровождавшаяся всякими происшествиями: незадолго до конца запись обрывалась. Пока то одни, то другие занимались поисками полной записи, Даниэль Де-

---

[1] Les Cahiers de Tunisie. 1989. 3^{e} et 4^{e} trimester. № 149–150. P. 61–89. Расшифровка выполнена Рашидой Трики.

фер, работавший с Фуко при подготовке лекции и активно участвовавший в отборе диапозитивов, использовавшихся в Тунисе, помог мне восстановить подлинную версию, опираясь на имевшуюся в его распоряжении запись того времени. Тогда созрела идея, что нужно восстановить заслуживающий того текст, что позволит избежать распространения «фальшивок». Французское общество эстетики решило опубликовать его как приложение к своему ежегодному бюллетеню за апрель 2001 г. Последняя часть этой версии транскрипции воспроизводит слегка исправленный тунисский текст: поиски разборчивой записи конца лекции оказались напрасными.

Тогда началась другая история, связанная с рецепцией этого прежде неизвестного текста с неопределённым статусом: его провокативная сила была бесспорной, она призывала к пересмотру, порождала двойную рефлексию как о Фуко, так и о Мане. В ноябре 2001 г. состоялся коллоквиум, посвящённый этому тексту и получивший название «Мишель Фуко, взгляд». Выступавшие и аудитория пожелали, чтобы доклады можно было прочитать. Так возник проект издания в коллекции «Traces écrites», отражающего реакции на устное выступление. В этот момент произошло неожиданное: Доминик Сеглар обнаружила в своих архивах полную копию записи лекции, которую ей передал Дидье Эрибон. Так что представленный здесь текст является полной «научной» расшифровкой записи 1971 г.[2]

---

[2] В настоящем издании мы сохранили выступления авторов, ссылающихся на издание 2001 г., указывая страницы приведённого здесь окончательного текста.

Прежде всего следует подчеркнуть целостность созданной таким образом книги: выступавших по необходимости объединяет и разделяет общность предложенного их вниманию объекта, к которому они обращаются в своих исследованиях в конце 2001 г., тридцать[3] лет спустя после «Лекции». За время, прошедшее между выступлениями Фуко и коллектива авторов, исследования о Фуко и о Мане прогрессировали: коллоквиум был построен именно на этом разрыве; кроме того, к 2001 г. появилась потребность переосмыслить философию первого и живопись второго, как и невозможность соотнести видимое и сказанное. В приводимом тексте всё касается взгляда — взгляда, который Фуко вопрошает о том, что он видит у Мане, соотнесённых с этим взглядом взглядов выступавших, и, наконец, пересекающихся взглядов на других и на себя. Множественность взглядов не соответствует одному лишь топическому единству, заданному используемым диспозитивом, а фрагментация текстов в совокупности задаёт ритм сингулярного дыхания, отвечающего флуктуациям точек зрения, приливам и колебаниям живой мысли.

Читателю предлагается заново проделать весь путь, начиная с «Лекции», проиллюстрированной репродукциями картин Мане, поскольку Фуко показывал своим слушателям диапозитивы. Я старалась как можно точнее передать слова Фуко, не пытаясь восстановить письменный текст, которого у философа никогда не было. Я не пыталась устранить признаки устной речи, не считая себя обязанной переделывать все явно

---

[3] В оригинале — двадцать (Прим. пер.).

случайные погрешности, повторы или обращения. Курсивом выделяются дополнения, сделанные к заголовкам параграфов (соответствующие указаниям философа) и названия демонстрируемых диапозитивов. Нужно вспомнить о восторге Фуко при взгляде на картину, которое он выражает в 1975 г.: «Что мне действительно нравится в живописи, так это то, что её необходимо разглядывать. Я так отдыхаю. Это одна из редких вещей, о которых я мог бы писать ради удовольствия и ни с кем не воюя. Думаю, к живописи у меня нет никакого тактического или стратегического отношения»[4]. Отвечая на вопрос, готов ли он разглядывать всё без разбора, он уточняет: «Думаю, да; у Мане меня очаровывают все трюки, меня интригует абсолютно всё. У него меня всё поражает»[5]. Так ставится вопрос о Мане.

Он будет возобновляться в докладах, но уже в контексте лекции: Рашида Трики начинает с того, что вспоминает пребывание Фуко в Тунисе. Должно быть, в Тунисе Фуко чувствовал себя достаточно свободно, чтобы говорить о живописи как в своих лекциях, так и на выступлениях. Кроме того, это был достаточно интенсивный политический опыт, чтобы наблюдатели смогли выявить момент радикализации фукольдианской позиции. Не став объектом непосредственной тематизации, вопрос о связи эстетики и политики, по правде сказать, более явно развитый на коллоквиуме, нежели в собранных в этой книге текстах тем не менее оказывается вписан в эти страницы.

---

[4] *Foucault M.* Dits et Écrits. Paris: Gallimard, 1994. 4 vol. Vol. II. P. 706.

[5] Ibid.

Рашида Трики подчёркивает, как, обращаясь преимущественно к исследованиям итальянского Возрождения, Фуко предлагает ситуированный между историей искусства и эстетикой дискурс об искусстве, в силу чего возникает пространственное представление о том, что живопись — это образцовая иллюстрация новой конфигурации знания. Положение Мане в истории живописи как раз и позволяет увидеть такую проблематику: Кароль Талон-Югон помогает нам это понять. Жорж Батай, Мишель Фуко и Майкл Фрид, с 1965 до 1996 гг. в духе формалистской критики сходились на том, чтобы видеть в творчестве Мане «живопись как она есть». Согласно Батаю, лишённая выразительности, несмотря на свой сюжет, живопись Мане как она есть, приведённая к общему знаменателю, передаёт таинственную силу вещей. Ведь Мане делает очевидными условия представления, подчёркивая материальные характеристики своего пространства, изобретая, согласно Фуко, «картину-объект». Привлекая внимание своего зрителя к тому, что она предлагает увидеть, живопись Мане, по Фриду, порывает с традицией. Эти три взгляда, как заключает Кароль Талон-Югон, позволяют понять замешательство зрителя.

Давид Мари отмечает расхождение во взглядах Фуко и Фрида: философ представляет Мане первым художником XX в., тогда как по мнению историка искусства, утверждающего, что Мане изменяет место, традиционно отводившееся зрителю, он — последний свидетель уходящей эпохи. Если гринберговская критика формализма позволила Фриду освободиться от рамок формалистского подхода, то Фуко, по крайней мере в 1971 г., остаётся его приверженцем: чтобы прийти

к захватывающему зрителя движению, он отталкивается от материальности полотна. Впрочем, текст не связывает формальную революцию со смещением зрителя: подвижность воспринимающему возвращает соответствующая репрезентации игра взгляда. Таким образом, в формалистской логике акцентируется именно подвижность зрителя, и Давид Мари подчёркивает выявленное Фуко «нарушение репрезентации», так что Фрид через двадцать пять лет после «Лекции» мог бы, так сказать, вывести из неё следствия, дополнив фукольдианские положения.

«Бар в Фоли-Бержер» — картина, позволяющая Фуко обратиться к свободе перемещения. В эту картину вглядывается Тьерри де Дюв, продолжающий разговор о современности Мане и формализме Фуко; значимость художника, по его мнению, определяется мобильностью, предоставляемой зрителю. Оптико-детективная реконструкция позволяет ему показать, как Фуко прикоснулся к истине, которая тем не менее от него ускользнула. Хотя философ в своей лекции показал, как «видит себя невидимое», он не выявил «ту механику, что открывает зрителю невидимость его места». Не желая интерпретировать свой вывод, историк искусства стремится показать, «как построена картина»; он восхваляет проницательность взгляда Фуко, ошибка которого не подрывает его диагностику. Остаётся вопрос о модернизме Фуко, и Тьерри де Дюв предоставляет сказать об этом Катрин Перье.

Модернистский тип выражения, переосмысленный в перспективе фукольдианской археологии, составляет то пространство репрезентации, к которому мы всё ещё принадлежим. Если Мане стремится изгнать репрезентацию, то Катрин Пе-

рье усматривает в этом акте консенсуса, воспроизводимом философом, его собственный секрет: когда Фуко разбирает невидимое-нерепрезентируемое, представляя саму картину «реальным объектом в реальном пространстве», «воображаемым опытом взгляда», он не следует «эпистемо-критической диагностике», покоящейся на объектности картины. Таким образом, Катрин Перье пересматривает модернистский тип выразительности, не считаясь с попытками охарактеризовать его через «расхождение между эстетической чувственностью и эпистемологической критикой». Модернистский тип выразительности отвергает условность, заключает автор, а Фуко освобождается от неё в двух позднейших посвящённых искусству текстах 1975 и 1982 гг., выявляя совпадение «действия, образа и условности».

Выступавшие, говорившие о том, что привносит сегодня этот текст о Мане, настойчиво ставили вопрос о статусе дискурса в лекции Фуко. Доминик Шато, опираясь на свои размышления о пластических искусствах и об эстетике, пересматривает понятие «дискурсивной формации» в его сочленении с наукой. Он обращается к двойному сопротивлению высказываний и дискурсивных формаций «любой эпистемологической центрированности» и высказывается за эстетику, учитывающую историчность. Вопрос о статусе картины в оптике дискурсивной формации остаётся открытым. Обращение к диалогу Фуко и Магритта, где картина рассматривается как архив, не даёт повода говорить о сопротивлении носителя, и Доминик Шато задаётся вопросом о том, не стоит ли заявить о независимости живописи от знания.

Тем не менее не будет ли слишком смелой гипотеза о том, что Фуко причастен к феноменологии в той же мере, что и к структурализму? Упоминание картины-объекта, как говорит Бланден Кригель, «носит феноменологический характер»: в лекции о Мане оно выявляет близость к Мерло-Понти и дистанцированность от неокантианства, составляющего философское основание фукольдианского структурализма. Внимательный к искусству Фуко-писатель при всём своём интересе к эпистемологии «не исключает первенства феноменологии», но примиряет их. Разрозненным утверждениям «Археологии знания» Бланден Кригель предпочитает словоохотливый взгляд Фуко и его стремление выстроить «имманентную концепцию человеческого творчества» — живописи, которую художники производят из «видимого и невидимого».

Под заголовком «Права образа» Клод Имбер поднимает вопрос, который ставит перед Фуко живопись — такой, каким он развивается в экономии творчества. «Апоретическое крещендо», достигнутое в лекции, взывает к диалогу с Магриттом, принимая иронию гробов на балконе из серии «Перспективы». В «Измене живописи» Фуко видит деконструкцию калиграммы: «Образы Магритта, — пишет Клод Имбер, — мешают узнаванию». Прочерчивается линия, «связывающая траекторию Мане» с Ротко, Мондрианом, Клее или Магриттом, но есть и другая линия, обнаруживающаяся при чтении каталога выставки Фроманжера. Свои измерения современный образ находит между фотографией и живописью. Клод Имбер обнаруживает нечто общее у многих выступающих: стремление ситуировать Фуко в

перспективе Просвещения, даже несмотря на то, что сам философ представляет дискурс о живописи как сопротивление всякому дискурсу.

Тексты, родившиеся от прочтения «Лекции», никоим образом не являются «комментариями»: они представляют собой фикцию в том смысле, какой придал этому термину Фуко в своём тексте 1966 г. о Бланшо: «Фикция, — писал он, — состоит... не в том, чтобы сделать видимым невидимое, но в том, чтобы показать, насколько невидима невидимость видимого»[6]. В настоящем издании речь как раз и идёт о невидимости видимого. Читатель будет перемещаться между двумя типами «феноменов культуры»: дискурсом и фигурами, ему не удастся вернуться от второго к первому: «Дискурс и фигура, каждый, обладают собственным способом бытия; однако между ними сохраняются сложные и запутанные отношения»[7]. Поскольку необходимо обозначить, что заставило меня заниматься таким проектом, и объяснить, почему я публикую одновременно и «Лекцию», и откликающиеся на неё тексты, лучшее, что я могу предложить — это перечитать ответ Мишеля Фуко Раймону Беллуа (1967): «Лично меня занимает само существование дискурса, то, что что-то было сказано: эти события происходили в некой первоначальной ситуации, они оставили за собой следы, они существуют и продолжают действовать, существуя внутри истории, осуществляя некоторые явные или тайные воздействия»[8]. Спасибо всем, благодаря кому это стало возможным.

---

[6] Ibid. Vol. I. P. 524.
[7] Ibid. P. 622.
[8] Ibid. P. 595.

Мишель Фуко

ЖИВОПИСЬ МАНЕ

Я хотел бы начать с извинений за то, что я несколько подустал. Оказалось, что за те два года, что я провёл здесь, я обзавёлся таким количеством друзей, что, когда приезжаю в Тунис, у меня не остаётся ни одной свободной минуты. Весь день прошёл в беседах, дискуссиях, вопросах, спорах, ответах и т. п., так что к концу дня я уже совершенно выжат. Поэтому прошу извинить меня за возможные ляпсусы и ошибки в моём выступлении.

Я хотел бы также извиниться за то, что берусь говорить о Мане, поскольку я, конечно же, не специалист по Мане; я не специалист по живописи[1], а потому буду говорить о Мане как профан. А сказать хочу следующее: у меня нет намерения говорить вам о Мане в целом, я думаю представить вам десяток или дюжину полотен

---

[1] В 1968 г. Мишель Фуко прочитал в Тунисе открытый курс по итальянской живописи *кватроченто*, на который он неоднократно ссылается в этом выступлении. Курс привлёк многочисленную публику, в том числе нескольких важных особ (М. С.).

этого художника, которые попытаюсь если не проанализировать, то, по крайней мере, объяснить некоторые детали. Я не стану говорить ни о Мане в целом, ни даже о самых важных и самых известных аспектах живописи Мане.

В истории искусства, в истории живописи XIX в. Мане неизменно фигурирует как тот, кто изменил техники и приёмы живописного изображения, сделав возможным движение импрессионизма, господствовавшее на авансцене истории искусства почти всю вторую половину XIX в.

Действительно, Мане — предтеча импрессионизма, именно он сделал возможным импрессионизм; но на этом аспекте мне не хотелось бы останавливаться: мне представляется, что Мане предложил нечто иное, куда большее, чем возможность импрессионизма. Мне кажется, что помимо того же импрессионизма, Мане сделал возможной всю живопись после импрессионизма, всю живопись XX в., всю ту живопись, в русле которой и по сей день развивается современное искусство. Этот произведённый Мане глубинный разрыв, или разрыв в глубине, ситуировать куда труднее, чем все те перемены, что сделали возможным импрессионизм.

Вы знаете, каким образом живопись Мане сделала возможным импрессионизм, всё это относительно известно: новые техники цвета, использование если и не чистых, то относительно чистых цветов, определённых форм освещения и освещённости, которых совершенно не знала предшествующая живопись, и т. п. Зато изменения, открывшие путь тому, что пришло после импрессионизма, так сказать, шлейфу импрес-

сионизма, той живописи, что пришла после, распознать и ситуировать куда труднее.

Тем не менее мне кажется, что эти изменения можно резюмировать и охарактеризовать одним словом: Мане первым в западном искусстве, по крайней мере со времён Возрождения, со времён *кватроченто*, применил и задействовал, так сказать, внутри своих картин, внутри того, что они изображали, материальные качества поверхности, на которой он писал.

Выражусь яснее: начиная с XV в., с *кватроченто*, в традиции западной живописи пытались заставить забыть, замаскировать и уклониться от того факта, что картина наносится, или пишется на определённом фрагменте пространства, который мог быть стеной в случае фрески, деревянной доской, холстом, а порой даже клочком бумаги; заставить, таким образом, забыть, что картина располагается на этой более или менее прямоугольной поверхности и в двух измерениях, и заменить это материальное пространство пространством изображаемым, которое, так сказать, отрицало пространство, на котором рисовали; таким образом, начиная с *кватроченто,* живопись пыталась представить три измерения, тогда как основывалась на двух.

Живопись не только изображала три измерения, но и предпочитала, насколько это возможно, посредством больших касательных или спиралей скрывать и отрицать тот факт, что картина вписана в квадрат или прямоугольник линиями, обрезанными прямыми углами.

Кроме того, живопись пыталась представить освещение, внутреннее или внешнее по отношению к холсту, исходящее справа или слева, таким образом, чтобы отрицать и уклоняться от того факта, что картина написана на прямоугольной поверхности, в действительности освещаемой неким реальным светом, меняющимся в зависимости от местоположения картины и дневного освещения.

Нужно было отрицать и то, что картина представляет собой кусок пространства, перед которым зритель может перемещаться, вокруг которого он может ходить, обе стороны которого он может видеть, а потому живопись, начиная с *кватроченто*, фиксировала некое идеальное место, с которого, и только с которого, можно и нужно было разглядывать картину; так что материальность картины, эта прямоугольная, ровная, реально освещаемая определённым светом поверхность, вокруг или перед которой может перемещаться зритель, всё это скрывалось, и избегали его посредством изображаемого на самой картине, а картина изображала глубокое пространство, сбоку освещённое солнцем и видимое как зрелище с определённого идеального места.

Такова игра избегания, утаивания, иллюзии или элизии, практиковавшаяся западным изобразительным искусством, начиная с *кватроченто*.

Заслуга Мане (во всяком случае — это один из важнейших аспектов перемен, привнесённых Мане в западную живопись) состоит в том, чтобы заставить вновь явиться, так сказать, изнутри того, что изображено на картине, те свойства,

качества, материальные ограничения холста, которые прежде живописная традиция старалась затушевать и скрыть.

Прямоугольная поверхность, вертикальные и горизонтальные оси, реальное освещение холста, возможность для зрителя разглядывать его под тем или иным углом — всё это присутствует на картинах Мане, здесь оно возвращается и снова обретает свои права. Мане заново изобретает (а может быть, изобретает впервые?) картину-объект, картину как материальность, картину как нечто раскрашенное, то, что освещается внешним светом и перед чем или вокруг чего может ходить зритель. Изобретение картины-объекта, повторное введение материальности холста в изображаемое — это, как мне кажется, самая суть грандиозной перемены, произведённой Мане в живописи, и в этом смысле можно сказать, что Мане потряс самые основы западной живописи, какой она существовала, начиная с *кватроченто*, подготовив тем самым импрессионизм.

Именно это я и хотел бы показать теперь, опираясь на факты, то есть на сами картины. Я возьму ряд картин, дюжину полотен, которые мы с вами попытаемся проанализировать; а ради удобства доклада я объединю их в три рубрики: во-первых, то, как Мане трактует само пространство полотна, как он задействует материальные свойства полотна, площадь, высоту, ширину, то, как он использует пространственные характеристики холста в связи с тем, что на нём изображается. Это первая группа картин, к которым я обращусь; затем, обратившись ко второй группе, я попытаюсь показать вам, как Мане

трактует проблему освещения, как он на своих картинах использует не изображаемый свет, который освещал бы картину изнутри, а внешний реальный свет. И в-третьих, то, как он задействовал место зрителя относительно картины; в этом третьем пункте я обращусь не к группе картин, а к одной, впрочем, обобщающей всё творчество Мане, к одной из последних и самой волнующей картине Мане — «Бару в Фоли-Бержер».

Пространство полотна

Итак, первая группа проблем и первая группа картин: каким образом Мане изображает пространство?

Поскольку мы хотим обратиться к проекциям, нужно погасить свет.

(*Мишель Фуко пользуется паузой, чтобы снять пиджак и галстук, и приглашает слушателей чувствовать себя непринуждённо.*)

«Музыка в Тюильри»[2]

Итак, перед нами одно из первых полотен Мане, ещё вполне классическое; как вы знаете, Мане получил классическое образование: он работал в традиционных для той эпохи мастерских, во всяком случае относительно традицион-

---

[2] Эдуард Мане, «Музыка в Тюильри», масло, холст, 76×118 см. Лондон, Национальная галерея. Фуко не назвал эту картину перед демонстрацией. Названия картин (выделены курсивом) обозначены Рашидой Трики в тексте «Cahiers de Tunisie». Некоторую дополнительную информацию мы получили от Даниэля Дефера (М. С.).

ных, он работал у Кутюра и в совершенстве овладел живописной традицией; можно сказать, что на этом полотне (оно датируется 1861—1862 гг.) Мане ещё следует тем традициям, которые смог изучить в мастерских.

Тем не менее нужно отметить некоторые моменты: вы видите, какое важное место Мане отводит большим вертикальным линиям, представленным здесь деревьями. По сути, полотно Мане организуется двумя основными направлениями — горизонтальным, обозначенным последним рядом персонажей, и вертикальными осями, которые здесь намечены, словно для того чтобы удвоить или, скорее, подчеркнуть маленький треугольник, через который льётся тот свет, что освещает переднюю часть сцены. Зритель или художник сразу замечает, что это сцена нисходящая, так что можно увидеть кое-что из того, что происходит сзади; но видно это не очень хорошо: глубины мало, передние персонажи почти полностью заслоняют происходящее сзади, отчего возникает эффект фриза. Персонажи здесь образуют что-то вроде плоского фриза, а вертикаль продолжает этот эффект благодаря относительно малой глубине.

«Бал-маскарад в Опере»[3]

Десять лет спустя Мане рисует картину, которая в определённом смысле представляет собой другую версию той же картины, — «Вечер в Опере», прошу прощения, «Бал в Опере». В ка-

---

[3] Эдуард Мане, «Бал-маскарад в Опере», 1873—1874, масло, холст, 60×73 см. Вашингтон, Национальная галерея искусств.

ком-то смысле это та же самая картина: тот же тип персонажей, люди во фраках с цилиндрами, несколько женских персонажей в светлых платьях, однако пространственное равновесие совершенно изменилось.

Пространство замкнуто, закрыто сзади; глубина, как я вам сказал, не слишком выраженная, но всё же существовавшая на предыдущей картине, теперь перекрыта глухой стеной; и, словно чтобы подчеркнуть, что здесь стена и что сзади ничего нельзя увидеть, в глаза бросаются две вертикальные опоры и необычно большая вертикальная планка, которая окружает картину, которая, так сказать, удваивает вертикаль и горизонталь полотна. Этот большой прямоугольник холста повторяется во внутренней части и закрывает основание картины, препятствуя эффекту глубины.

Эффект глубины не просто стёрт, расстояние между краем картины и этим основанием относительно мало, так что все персонажи оказываются выдвинуты вперёд; глубины здесь нет и в помине, зато есть что-то вроде явления рельефа; персонажи на переднем плане и чёрные костюмы, равно как и чёрные платья блокируют всё то, что светлые цвета могли бы открыть в плане пространства. Позади пространство закрыто стеной, а спереди — платьями и костюмами. Пространства нет, есть только бросающиеся в глаза зрителю сгустки объёмов и площадей.

Единственный реальный просвет, или, скорее, единственный изображённый на картине просвет, довольно забавен: располагается он в самом верху и не открывается в настоящую глубину, скажем, небо или свет. Как вы помните, на

предыдущей картине перед нами был маленький треугольник света, в котором проглядывало небо и через который проникал свет; здесь же какая-то ирония, просвет есть, но куда он открывается? Мы видим ноги, ещё раз ноги, панталоны и т. п. То есть повторяется то же самое, словно бы картина здесь повторялась, как если бы это была та же сцена, и так до бесконечности: эффект гобелена, эффект стены, эффект обоев, продолжающихся во всю длину, ирония двух свисающих ножек, указывающих на фантазматический характер этого пространства, которое является не реальным пространством восприятия, реальным пространством просвета, но игрой поверхностей и красок, рассеивающихся и бесконечно повторяющихся по полотну сверху вниз.

Пространственные свойства этого прямоугольника холста представляются, проявляются, усиливаются тем, что изображено на самом полотне, и вы видите, как Мане, по сравнению с предыдущей картиной, трактовавшей, по сути, тот же самый сюжет, совершенно замкнул пространство, но теперь материальные качества холста оказываются изображены на самой картине.

«Расстрел Максимилиана»[4]

Вы готовы обратиться к следующей картине — «Расстрелу Максимилиана»? Картина, по-видимому, датируется 1867 г., и здесь обнару-

---

[4] Эдуард Мане, «Расстрел Максимилиана», 1868, масло, холст, 252×305 см. Мангейм, Кунстхалле. Фуко не имеет в виду бостонскую картину, носящую название «Расстрел императора Максимилиана» (1867) (М. С.).

живается бóльшая часть тех характеристик, которые я только что обозначил в связи с «Балом в Опере»; эта картина была написана раньше, но здесь заметны те же самые приёмы, то есть строгая замкнутость пространства, отмечаемая и подчёркиваемая присутствием высокой стены, удваивающей само полотно; как видите, все персонажи помещаются на узкой полоске земли, так что перед нами как бы ступень лестницы, эффект лестничной ступени, то есть горизонталь, вертикаль и опять что-то вроде вертикали, горизонтали, открывающейся маленькими персонажами, которые пришли посмотреть на сцену. Как видите, здесь используется почти тот же самый эффект, что и в сцене в Опере, где перед нами была закрытая стена и повторяющаяся сцена; так вот, за стену цепляется ещё одна сценка, удваивающая картину.

Итак, я показал вам это полотно не просто потому, что оно воспроизводит или предвосхищает, те элементы, которые позже обнаруживаются в «Бале в Опере», но и ещё по одной причине: как видите, все персонажи помещаются на таком же узком прямоугольнике, на котором они стоят ногами (что-то вроде лестничной ступени, за которой располагается большая вертикаль). Все они втиснуты в это маленькое пространство очень близко друг к другу, настолько близко, что ружейные дула упираются им в грудь. Впрочем, должен отметить, что эти горизонтали и вертикальное положение солдат только и делают, что умножают и повторяют на картине горизонтальную и вертикальную оси полотна. Во всяком случае, солдаты касаются концами своих ружей этих персонажей. Между расстрельной коман-

дой и её жертвами нет дистанции. Приглядевшись, вы увидите, что эти персонажи меньше прочих, тогда как в норме они должны были бы быть такого же размера, поскольку находятся на том же уровне, а для развёртывания положения тех и других слишком мало места; то есть Мане использует очень старую технику, он уменьшает персонажей, не распределяя их в перспективе (это техника живописи, предшествовавшей *кватроченто*), пользуясь ею, чтобы означить или символизировать расстояние, в действительности не изображённое.

Совершенно очевидно, что Мане не изображает расстояние; на своей картине он задаёт этот маленький прямоугольник, в который помещает всех своих персонажей. Расстояние не может задаваться восприятием; расстояния мы не видим. Зато уменьшение персонажей указывает на чисто интеллектуальное, а не перцептивное понимание того, что между одними и другими, между жертвами и расстрельной командой должно быть расстояние; это отнюдь не воспринимаемое, недоступное взгляду расстояние, на которое просто указывает этот знак — знак уменьшения персонажей. Таким образом, в этом заданном Мане маленьком прямоугольнике, в который он помещает своих персонажей, происходит разрушение некоторых основополагающих принципов западного живописного восприятия.

Живописное восприятие должно быть повторением, удвоением, воспроизведением повседневного восприятия. Изображаться должно квази-реальное пространство, где расстояние можно прочесть, определить, угадать, как если

бы мы смотрели на пейзаж. Здесь же мы попадаем в живописное пространство, где расстояние больше не даётся как видимое, где глубина больше не является объектом восприятия и где пространственное расположение и удалённость персонажей просто заданы знаками, имеющими смысл и значение лишь внутри картины (то есть отношение между размерами тех или иных персонажей носит произвольный или, во всяком случае, символический характер).

«Порт в Бордо»[5]

Готовы ли вы перейти к следующей картине, показывающей другие свойства холста? На картинах, которые я вам только что представил — «Бале в Опере» и «Расстреле Максимилиана» — Мане использовал, задействовал в своём изображении преимущественно то обстоятельство, что полотно вертикально, что оно представляет собой поверхность с двумя измерениями и не имеет глубины; это отсутствие глубины Мане пытался представить, так сказать, максимально сокращая самую толщину изображаемой сцены. Здесь же, на картине, которая, если мне не изменяет память, датируется 1872 г.[6], задействованы главным образом горизонтальная и вертикальная оси, те самые оси, что повторяют на холсте горизонталь и вертикаль, окружающие полотно и формирующие рамку картины. Однако, как

---

[5] Эдуард Мане, «Порт в Бордо», 1871, масло, холст, 66×100 см. Частная коллекция.

[6] Чаще всего Мишель Фуко комментировал диапозитивы, не заглядывая в свои заметки. Каталог, составленный Франсуазой Кашин, датирует картину 1870—1871 гг. (М. С.).

вы видите, это также и воспроизводство в самой филиграни рисунка всех горизонтальных и вертикальных волокон, создающих холст в его материальности.

Всё происходит так, как если бы плетение холста стало проявляться и показывать свою внутреннюю геометрию, и вы видите переплетение нитей, словно представленный самим холстом эскиз. Впрочем, если вы вычлените часть, четверть или, скажем, одну шестую полотна, вы увидите перед собой почти исключительно игру горизонталей и вертикалей, пересекающихся под прямым углом линий, а если вы вспомните картину Мондриана с деревом, вернее, серию вариаций 1910—1914 гг., на которых Мондриан изображал дерево, вы увидите рождение абстрактной живописи. Мондриан изображал своё дерево, благодаря которому он стал знаменит, а в то же время Кандинский пришёл к абстрактной живописи, трактуя её примерно так же, как Мане трактовал суда[7] в «Порту в Бордо». Из своего дерева он в конце концов извлёк игру пересекающихся под прямым углом линий, складывающихся в сетку, клетки, переплетение горизонтальных и вертикальных прямых линий. Точно так же из переплетения кораблей, из всей портовой деятельности Мане сумел извлечь игру вертикалей и горизонталей, представляющих геометрию самого холста в его материальности. Эту игру с плетением холста вы снова увидите на одновременно забавной и совершенно скандальной для той эпохи картине, которая называется «Аржантей».

---

[7] В записи «картины» (tableaux); мы думаем, что речь идёт о «судах» (bateaux) (М. С.).

«Аржантей»[8]

Вы готовы обратиться к следующей картине? Вы видите вертикаль мачты, удваиваемую краем картины, и горизонталь, удваиваемую другим краем; таким образом, на полотне представлены два направления, но что здесь изображено, так это сам холст, имеющий вертикальные и горизонтальные линии; и в то же время, простонародные, грубоватые персонажи, изображённые на полотне — для Мане лишь игра, заключающаяся в том, чтобы изобразить сами свойства холста, пересечение и переплетение вертикали и горизонтали.

«В оранжерее»[9]

Мы переходим к следующему полотну, которое называется «В оранжерее» и которое является одним из самых важных полотен Мане, позволяющих понять, что он делает... (*По-видимому, он не сразу смог найти нужную репродукцию; к тому же, несколько секунд записи потеряны из-за переворачивания кассеты.*) ...вертикаль, горизонталь и пересекающиеся линии самой картины. Как видите, пространство и глубина картины ограничены. Сразу за персонажами — стена зелени, которую не может пронизать никакой взгляд и которая представляет собой что-то вроде задника картины или обои; никакая глубина, никакой свет не проникает сквозь эту

---

[8] Эдуард Мане, «Аржантей», 1874, масло, холст, 149×115 см. Турне, Музей изящных искусств.

[9] Эдуард Мане, «В оранжерее», 1879, масло, холст, 115×150 см. Берлин, Государственный музей культурного наследия Пруссии, Национальная галерея.

чащу листьев и стеблей, заполняющих оранжерею, в которой происходит сцена.

Женский персонаж вынесен вперёд, ноги на картине не видны, они выходят за неё; колени женщины, так сказать, вываливаются за картину, они выносятся вперёд, показывая отсутствие глубины, а стоящий позади персонаж наклоняется к нам своим огромным лицом, оказываясь чересчур близко к нам, чуть ли не слишком близко, чтобы быть увиденным: так далеко вперёд он наклоняется и столь малым оказывается пространство, в котором помещается он сам. Замкнутость пространства, как и игра пересекающих всю картину вертикалей и горизонталей, спинка скамьи, линия спинки, повторяющаяся один раз здесь, другой раз там, в четвёртый раз удваиваемая белой линией зонтика женщины; да ещё вертикали — вся эта квадратура с короткими диагоналями, обозначающими малую глубину. Вся картина представляет собой архитектуру, составленную из вертикалей и горизонталей.

Если добавить к этому, что складки на платье женщины также вертикальны, но при этом платье развевается так, что первые складки горизонтальны, как и четыре основные линии, но, сворачиваясь, платье становится почти вертикально, вы заметите, что игра складок, идущих от зонтика до коленей женщины, в обратном порядке воспроизводит движение от горизонтали к вертикали; именно это движение и представлено здесь. Добавьте теперь руку, свисающую в другом направлении, и в самом центре картины, в светлом пятне, воспроизводящем оси картины, вы заметите те же вертикальные и горизонтальные линии, что проступают в тёмных линиях,

создающих основание скамьи и внутреннюю архитектуру картины. Таким образом, перед нами игра, состоящая в отмене, стирании, сжатии пространства в глубину и, наоборот, усилении вертикальной и горизонтальной линий.

Вот что я хотел вам сказать об игре с глубиной, вертикалью и горизонталью у Мане, однако у него есть другой способ игры с материальными свойствами полотна; ведь полотно — это поверхность, имеющая горизонталь и вертикаль, но к тому же это поверхность с двумя сторонами — *оборотной* и *лицевой*. И эта игра с *оборотной* и *лицевой* сторонами, куда более злая и лукавая, разыгрывается у Мане.

«Официантка с кружками»[10]

Обратимся к следующей картине — «Официантка с пивными кружками», — которая представляет довольно любопытный пример. Действительно, что это за картина и что она изображает? С одной стороны, она не изображает ничего, не даёт ничего, что нужно было бы увидеть. Почти целиком картину занимает очень близкий к художнику, к зрителю, к нам персонаж официантки, которая неожиданно повернула лицо к нам, как если бы перед нею вдруг развернулось какое-то зрелище, привлёкшее её взгляд; она не собирается смотреть на то, что делает (ставит кружку), её взор обращён на что-то, чего мы не видим, чего мы не знаем, к чему-то, расположенному перед полотном. С другой стороны, композиция составлена одним, двумя, в пределе

---

[10] Эдуард Мане, «Официантка с кружками», 1879, масло, холст, 77,5×65 см. Париж, Музей д'Орсе.

тремя персонажами, во всяком случае, из одного и двух, которых мы почти не видим, ведь один из них виден лишь в профиль и вскользь, а ещё от одного мы видим только шляпу. Итак, они смотрят, они тоже смотрят, но в прямо противоположном направлении. Что они видят? Об этом мы ничего не знаем, поскольку картина обрезана таким образом, что происшествие, к которому привлечены эти взгляды, тоже отсутствует.

Теперь вспомните какую-нибудь картину классического типа. Она нередко изображает людей, которые что-то разглядывают. Если взять, к примеру, картину Мазаччо с динарием святого Петра[11], вы увидите собравшихся в кружок персонажей, которые что-то разглядывают; это что-то — диалог, или, скорее, передача серебряной монеты святым Петром сборщику налогов. Эту сцену, на которую смотрят персонажи картины, мы знаем, видим, она дана на картине.

Итак, перед нами два глядящих персонажа; во-первых, они смотрят на разные вещи, а во-вторых, картина не говорит нам о том, на что они смотрят. Представлены лишь два взгляда, два взгляда в двух противоположных направлениях, два взгляда в противоположных направлениях *лицевой* и *оборотной* сторон картины, и ни одно из зрелищ, за которыми с таким вниманием наблюдают оба персонажа, нам не дано; обратите внимание на то, как забавно выступают кусочек руки и кусочек платья.

В действительности в первой версии картины Мане изобразил то, на что смотрят эти персонажи; изображена была певица кабаре,

---

[11] Речь идёт о фреске Мазаччо «Денежная подать» (М. С.).

кафешантана, которая двигалась, пела или исполняла танцевальные па (эта версия находится в Лондоне), а после этой версии появилась вторая[12], которую я вам и показываю теперь; в этой второй версии Мане обрезал зрелище, так что увидеть ничего нельзя, а взгляды на картине обращены на невидимое, о котором картина ничего не сообщает, а только указывает противоположные направления взглядов на то, что увидеть нельзя, поскольку находится оно перед полотном, а то, на что смотрит другой, — за ним. По обе стороны полотна два зрелища, на которые смотрят оба персонажа, но само полотно, вместо того чтобы показать то, на что они смотрят, заслоняет его и прячет. Плоскость с двумя поверхностями, *лицевой* и *оборотной*, не служит тем местом, где проявляется видимое; напротив, это место, где утверждается невидимость того, на что смотрят написанные на полотне персонажи.

«Железная дорога»[13]

Всё это становится ещё яснее на той картине, на которую мы теперь посмотрим и которая называется «Вокзал Сен-Лазар»[14]. Перед нами тот же самый трюк; мы видим всё те же верти-

---

[12] Даниэль Дефер сообщил нам, что в действительности речь идёт не о двух версиях; Фуко ссылается на картину 1879 г. «Концерт в кафе» (масло, холст, 98×79 см. Лондон, Национальная галерея), тогда как «Официантка с кружками» представлена под другим углом (М. С.).

[13] Эдуард Мане, «Железная дорога», 1872—1873, масло, холст, 93×114 см. Вашингтон, Национальная галерея искусств.

[14] Хотя здесь показан вокзал Сен-Лазар, картина называется «Железная дорога» (М. С.).

кали и горизонтали: вертикали и горизонтали, определяющие общую структуру картины, так сказать, структуру самого полотна, а кроме того, как и в «Официантке с кружками», здесь имеются два персонажа, расположенные валетом, один смотрит на нас, другой — в том же направлении, что и мы. Один повернулся к нам лицом, другой — спиной. Женщина смотрит (а смотрит она довольно внимательно) на то, чего мы видеть не можем, поскольку оно расположено перед полотном; то, на что засмотрелась девочка, мы не можем видеть, потому что Мане расположил там дым от проходящего поезда, так что нам вообще ничего не видно. Чтобы увидеть то, что там нужно было бы видеть, надо или смотреть через плечо девочки, или обойти картину и посмотреть из-за плеча женщины.

Как видите, Мане играет с материальным свойством полотна, имеющего *лицевую* и *оборотную* стороны; доселе ни один художник не забавлялся, используя *лицевую* и *оборотную* стороны. Дело не в том, что он рисует и на передней, и на оборотной стороне, но в том, что он вызывает у зрителя желание обойти вокруг полотна, поменять положение так, чтобы увидеть наконец то, что мы явно должны были бы видеть, но что не дано на картине. Эта игра невидимого утверждается самой поверхностью полотна, которую Мане задействует в картине так, что можно сказать, что это зло, лукаво и мрачно; ведь картина впервые даётся как то, что показывает нам нечто невидимое: взгляды указывают, что нечто должно быть увидено, нечто, что по определению и в силу самой природы живописи, самой природы полотна, остаётся невидимым.

Освещение

Вы готовы перейти к следующему полотну? Оно подводит нас ко второй серии проблем, о которых мне хотелось бы поговорить. Это проблемы освещения и света.

«Флейтист»[15]

Всем известна картина «Флейтист», которая датируется 1864 или 1865[16] годом и которая в то время получила несколько скандальное звучание. Как видите, Мане совершенно упраздняет глубину (и это лишь следствие того, о чём я вам уже говорил). Позади флейтиста нет никакого пространства; за ним не просто нет пространства, но сам он помещается, так сказать, нигде. То, на чём он стоит ногами, это место, этот пол, эта почва почти никак не обозначены; лишь маленькая тень, едва заметное серое пятно, отличает стену позади и то пространство, на котором стоят его ноги. Даже лестничная ступень, которую мы видели на предыдущих картинах, здесь упразднена. Там, где он опирается ногами, лишь лёгкая тень. Он опирается ногой на тень, на ничто, на пустоту.

Но в том, что я хотел сказать вам в связи с «Флейтистом», главное не это, а то, как он освещён. Обыкновенно в традиционной живописи освещение где-то зафиксировано. Либо внутри полотна, либо существует внешний источник света, или изображённый непосредственно, или

---

[15] Эдуард Мане, «Флейтист», 1866, масло, холст, 160×98 см. Париж, музей д'Орсе.

[16] «Флейтист» датируется 1866 годом (М. С.).

просто обозначенный лучами света: открытое окно указывает, например, что свет проникает справа, или сверху, слева, снизу и т. п.; помимо падающего на полотно реального света, картина всегда изображает ещё некий источник света, пронизывающего полотно так, что персонажи отбрасывают тени, оказываются подсвечены, обретают рельефность, глубину и т. п. Вся эта систематика света была изобретена в начале *кватроченто*, когда Караваджо, которому нужно отдать здесь несомненное первенство, придал ему абсолютные правильность и систематичность.

Здесь же, напротив, нет совершенно никакого проникающего сверху или снизу, изнутри полотна освещения; скорее, весь свет приходит снаружи, но падает он точно перпендикулярно. Лицо не изображает никакой модели, лишь две чёрточки по сторонам от носа обозначают брови и глазные впадины. Впрочем, единственная, присутствующая на картине тень, — это маленькая тень на руке под флейтой, указывающая, что свет падает совершенно прямо, поскольку на ладони под флейтой вырисовывается единственная соотносимая с картиной тень, и эта малюсенькая тень указывает на ритм, которым флейтист сопровождает свою музыку, отбивая его ногой: он слегка приподнимает ногу, отчего у неё возникает тень, создавая большую диагональ, проходящую через футляр флейты; таким образом, освещение в точности перпендикулярно, и это реальное освещение полотна, как если бы полотно в его материальности выставили в открытом окне, перед открытым окном.

Если традиционно живопись изображала на картине окно, через которое на персонажей па-

дал условный свет, придавая им рельефность, здесь предполагается, что полотно, прямоугольник, поверхность сами помещаются перед окном, в которое бьёт свет. Очевидно, Мане не сразу поставил своей целью и реализовал эту радикальную технику упразднения внутреннего освещения и замены его внешним и фронтальным; на одной из самых его знаменитых картин, первой из его великих картин, которую мы сейчас увидим, он использовал две соперничающие друг с другом техники освещения.

«Завтрак на траве»[17]

Давайте обратимся к следующей картине. Это знаменитый «Завтрак на траве». Я не собираюсь анализировать «Завтрак на траве» в целом, о нём нужно сказать слишком многое. Я хотел бы поговорить лишь об освещении. Действительно, на этой картине мы находим две рядоположенных, рядоположенных в глубине, системы освещения. Как вы видите, во второй части картины, если допустить, что линия травы разделяет картину надвое, мы видим традиционное освещение как расположенный вверху и слева источник света, падающего на сцену и освещающего большую поляну, падающего на спину женщины и изменяющего её частично погружённое в тень лицо. Этот свет гаснет на двух ярко освещённых кустах (они видны не очень хорошо, потому что копия плоховата), ярко освещённых и сверкающих кустах, которые выступают, так сказать, конечными пунктами бокового и треугольного света, рассеян-

[17] Эдуард Мане, «Завтрак на траве», 1863, масло, холст, 208×264 см. Париж, музей д'Орсе.

ного там и тут. Таким образом, перед нами светящийся треугольник, падающий на тело женщины и делающий пластичным её лицо: традиционное, классическое освещение, создающее рельефность и само созданное внутренним светом.

Персонажи на переднем плане примечательны тем, что их освещает совершенно другой свет, ничего общего не имеющий с первым, замирающим и останавливающимся на двух кустах. Это фронтальный и перпендикулярный свет, падающий на совершенно нагую женщину и бьющий ей в лицо: как видите, никакой рельефности и пластичности. Тело женщины изображено словно эмаль, как в японской живописи. Освещение может быть только резким и бьющим в лицо. Этот свет падает и на лицо мужчины, высвечивая его профиль плоско, без рельефа, без пластики, и оба тёмных тела, обе тёмные куртки двух мужчин — точки завершения и преткновения фронтального света, так же как два куста были точками завершения и сияния света внутреннего. Внешнее освещение блокируется телами двух мужчин, а внутреннее усиливается двумя кустами.

Эти две системы изображения, или, скорее, две системы проявления света на картине, на полотне сосуществуют, и это сосуществование придаёт картине, так сказать, дисгармоничность, внутреннюю неоднородность; эту внутреннюю неоднородность Мане пытается несколько сгладить, а может, и подчеркнуть, не знаю, ярко освещённой рукой в центре картины; вспомните, кстати, две руки, которые я вам показывал в «Оранжерее» и которые указывали пальцами направления картины, тогда как здесь перед

нами рука с двумя пальцами, один из которых указывает направление; это направление внутреннего освещения, которое падает сверху и исчезает. Другой же палец согнут вовне, в направлении поверхности картины, и он указывает источник падающего оттуда света; эта рука обозначает основные направления картины и единый принцип цельности и неоднородности «Завтрака на траве».

«Олимпия»[18]

Здесь я буду краток. Не буду долго говорить об этой картине, потому что на это я не способен и потому что это слишком сложно; я хотел бы сказать о ней лишь с точки зрения освещения; или же с точки зрения того отношения, которое существует между вызванным этим полотном скандалом и некоторыми чисто живописными характеристиками, главная из которых, как мне кажется, — освещение.

Как известно, «Олимпия», будучи выставлена в Салоне в 1865 г., вызвала скандал; она вызвала такой скандал, что её пришлось снять. Некоторые буржуа, посещая Салон, хотели даже проткнуть её зонтиком, настолько неприличной они её находили. Воспроизведение женской наготы в западной живописи — традиция, возродившаяся в XVI веке, и до «Олимпии» её видывали у многих других, причём в том же Салоне, где «Олимпия» произвела скандал. Что же такого скандального было в этой картине, что её нельзя было вынести?

---

[18] Эдуард Мане, «Олимпия», 1863, 130,5×190 см. Париж, музей д'Орсе.

Историки искусства говорят — и они, очевидно, глубоко правы, что нравственный скандал был всего лишь неловкой попыткой сформулировать то, что было скандалом эстетическим: невыносима была эта эстетика, эта плоскость, эта якобы японская живопись, невыносима была подчёркнутая некрасивость этой женщины; всё это совершенно верно. Я же задаюсь вопросом, нет ли какой-то иной, более определённой причины скандала, связанной с освещением.

На самом деле следует сравнить это полотно с тем, которое в какой-то мере послужило для него моделью и сравнением (к сожалению, я забыл его прихватить); как известно, эта Венера, эта «Олимпия» Мане — двойник, репродукция или, скажем так, вариация на тему нагой Венеры, спящей Венеры, а в частности — «Венеры» Тициана. Итак, в «Венере» Тициана изображена нагая женщина, лежащая почти в той же позе, вокруг неё такая же драпировка, как и здесь, источник света вверху слева мягко освещает женщину, освещает, если мне не изменяет память, лицо, во всяком случае, грудь и ногу и предстаёт своего рода позолотой, покрывающей её тело и выступающей, так сказать, принципом видимости тела. Тело «Венеры» Тициана, «Венера» Тициана видима, она дана взгляду именно потому, что её застигает, вопреки ей и вопреки нам, этот рассеянный, боковой и золотистый источник света. Изображённая там нагая женщина ни о чём не думает, ни на что не смотрит, есть только этот свет, который нескромно падает на неё или её ласкает, и мы, зрители, поражаемся этой игре света и наготы.

«Олимпия» Мане видима потому, что на неё падает свет. Это отнюдь не мягкий и рассеянный боковой свет, это свет жёсткий, бьющий наотмашь. Откуда этот свет, падающий спереди, из пространства перед полотном, то есть где источник света, что указывается и предполагается самим освещением женщины, или, точнее, где мы сами? То есть нет схождения трёх элементов: наготы, освещения и нас, дивящихся игре наготы и света; есть нагота и мы сами, располагающиеся в том месте, откуда льётся свет, есть нагота и свет, льющийся оттуда, где стоим мы, то есть наш взгляд, падая на наготу «Олимпии», освещает её. Именно мы делаем её видимой; наш взгляд на «Олимпию» светоносен, он несёт свет; мы сами ответственны за видимость и наготу «Олимпии». Она обнажена лишь для нас, поскольку это мы, глядя на неё и её освещая, делаем её нагой, ведь, как ни крути, наш взгляд и свет — одно и то же. Смотреть на картину и освещать её — одно и то же для подобного полотна, а потому мы — и любой зритель вообще — по необходимости причастны этой наготе и в какой-то мере за неё ответственны; как видите, эстетическая трансформация может вызвать нравственный скандал.

«Балкон»[19]

Вот что я хотел вам сказать об игре со светом у Мане, а теперь я вкратце обобщу сказанное о пространстве и о свете на примере предпоследней из обсуждаемых картин. Это «Балкон».

---

[19] Эдуард Мане, «Балкон», 1868—1869, масло, холст, 169×125 см. Париж, музей д'Орсе.

Вы готовы обратиться к этому полотну? На этом полотне, как мне кажется, сходится всё то, о чём я вам до сих пор говорил. К сожалению, репродукция очень плохая. Нужно иметь в виду, что картина немного шире; фотограф глупейшим образом обрезал её. На ней изображены ставни зелёного цвета, более насыщенного, чем вы видите здесь, и эти окружающие картину ставни, створки, испещрены частыми горизонтальными линиями. Таким образом, эта картина подчёркивает архитектуру вертикальных и горизонтальных линий. Окно в точности повторяет полотно и воспроизводит вертикали и горизонтали. Балкон, или, скорее, ограждение перед окном тоже воспроизводит горизонтали и вертикали, а диагонали проведены лишь затем, чтобы служить им опорой и тем лучше подчёркивать основные направления. Если прибавить к этому створки, которых вы не видите, вся картина окажется окружена вертикалями и горизонталями. Мане вовсе не собирается заставлять нас забыть о прямоугольнике, на котором он рисует: он его воспроизводит, подчёркивает его, удваивает, умножает на самой картине.

Более того, вся картина чёрно-белая, а единственный не чёрный и не белый цвет, этот основной цвет, — зелёный. Инверсия приёмов — это инверсия *кватроченто*, где крупные архитектурные элементы погружались в тень, тогда как персонажи были носителями цветов — все эти синие, красные, зелёные и т. п. платья на картинах той эпохи; таким образом, архитектурные элементы были яркими и затенёнными, чёрными и белыми, а персонажи традиционно были цветными. Здесь же перед нами полная

противоположность: персонажи чёрно-белые, а архитектурные элементы, вместо того чтобы погрузить её в полутень, наоборот, выделяются и выпячиваются на полотне крикливо-зелёным. Это что касается вертикали и горизонтали.

Что касается глубины, игра Мане особенно зла и лукава, потому что картина открывается в глубину через окно; но эта глубина так же скрывается, как на картине «Вокзал Сен-Лазар» пейзаж скрывается паровозным дымом; перед нами окно, за которым открывается что-то тёмное, совершенно чёрное: еле различим отблеск металлического предмета, какого-то чайника, который несёт маленький мальчик, но всё это еле видно. И всё это глубокое пустое пространство, которое в норме должно было бы открываться в глубине, оказывается для нас совершенно невидимым, а почему оно оказывается для нас невидимо? Да просто потому, что весь свет снаружи картины.

Вместо того чтобы проникать в картину, свет остаётся снаружи, точнее, на балконе; предполагается полуденное солнце, падающее, укорачивая тени, на балкон, на персонажей, и вы видите большие полотна белых платьев, на которых не вырисовывается совершенно никакой тени, просто несколько более ярких бликов; никакой тени, потому что вся тень позади, а против света нельзя разглядеть никаких деталей; вместо картины со светотенью, вместо картины, на которой тень и свет смешиваются, перед нами курьёзная картина, где весь свет на одной стороне, а вся тень на другой, весь свет перед[20] картиной, а вся

---

[20] Версия лекции, отредактированная Французским обществом эстетики в апреле 2001 г., с этого места передаёт

тень на заднем плане картины, как если бы сама вертикальность полотна отделяла мир тени позади от мира света впереди.

А на границе тени позади и света впереди перед нами три персонажа, которые, так сказать, подвешены, которые не держатся почти ни на чём; лучшее тому доказательство: взгляните на ножку сестры Берты Морисо, на эту ножку, которая свисает так, как если бы ей не на чем было стоять; как и в «Дарении плаща» Джотто, персонажи поистине ни на чём не стоят. Три персонажа повисают между тьмой и светом, внутренним и внешним, между частью и целым. Они таковы: двое белых, один чёрный, как три музыкальные ноты, они подвешены на границе между светом и тьмой, они выходят из тени на свет; эта картина несколько напоминает воскрешение Лазаря, стоящего на границе света и тьмы, жизни и смерти. Как известно, Магритт, художник-сюрреалист, сделал вариант этой картины, где представил те же самые элементы, но вместо трёх персонажей поместил три гроба[21]. Эти три персонажа изображают границу жизни и смерти, света и тьмы; кроме того, можно сказать, что они во что-то напряжённо вглядываются, но мы этого чего-то не видим.

с некоторыми поправками текст «Cahiers de Tunisie». Предложенная в этой версии транскрипция содержала обнаруженный позже конец записи; таким образом, необходимо на неё сослаться (М. С.).

[21] Картина Магритта 1950 г., принадлежащая музею Гента, весной 2000 г. была выставлена в музее д'Орсе рядом с картиной Мане. Переписка Фуко и Магритта воспроизводится в книге: Ceci n'est pas une pipe. Montpellier: Fata Morgana, 1973. Лекции Фуко о Мане были написаны после смерти Магритта (15 апреля 1967 г.) (М. С.).

Невидимость к тому же обозначается тем, что три персонажа смотрят в разных направлениях, и все трое поглощены зрелищем, о котором мы знать не можем, поскольку для одного оно перед полотном, для другого справа от полотна, для третьего — слева. Как бы то ни было, мы не видим ничего, мы видим лишь взгляды, не место, но жест сомкнутых и раскрывающихся рук; лежащих перчаток, перчаток, которые снимают, и рук без перчаток; все три персонажа, по сути, повторяют один и тот же жест: этот круг рук, как и в «Оранжерее», как в «Завтраке на траве», объединяют различные элементы картины, которая есть не что иное, как распад самой невидимости.

Место зрителя

«Бар в Фоли-Бержер»[22]

Теперь мы обратимся к последней картине, на которой я хотел бы остановиться. Мне хотелось бы поговорить о третьей составляющей — не о пространстве, не о свете, но о месте зрителя. Это последняя из великих картин Мане, «Бар в Фоли-Бержер», которая в настоящее время находится в Лондоне.

Не стоит говорить о необычности этой картины. Её необычность не так уж необычна, ведь

---

[22] Эдуард Мане, «Бар в Фоли-Бержер», 1881—1882, масло, холст, 96×130 см. Лондон, галерея Института Курто. Эскиз 1881 г. находится в Амстердаме. Анализируемая картина — версия Института Курто в Лондоне, а не эскиз 1881 г. (М. С.).

все её элементы нам уже знакомы: присутствие центрального персонажа, изображённого, так сказать, портретно, а позади этого персонажа зеркало, дающее его образ: в этой картине есть что-то от классической живописи, например, «Портрет графини д'Оссонвиль» Энгра изображает ту же модель: перед нами женщина, за ней зеркало, а в зеркале вы видите спину женщины.

Вместе с тем картина Мане во многом отличается от этой принятой в живописи традиции, и мы сразу можем отметить эти отличия. Главное, что вы видите, — зеркало занимает весь задник картины. Край зеркала — это позолоченный ободок, так что Мане закрывает пространство некой плоской поверхностью, как стеной; это тот же приём, что и в «Расстреле Максимилиана» или «Бале в Опере»: позади персонажей, сразу за ними, возвышается стена, но хитрость Мане с этими стеной и зеркалом заключается в том, что в нём отражается то, что находится перед полотном и что нам не видно, так что на самом деле глубины нет. Это двойное отрицание глубины, ведь мы не только не видим того, что находится позади женщины, поскольку она стоит прямо перед зеркалом, но видим за ней лишь то, что находится перед ней. Это первое, что следует сказать об этой картине.

Вы также видите, что освещение здесь исключительно фронтальное, падающее на женщину прямо. К тому же Мане, так сказать, удваивает свои злость и лукавство, представляя фронтальное освещение на картине, изображая два светильника; но это изображение, очевидно, представляет собой отражение в зеркале, а зна-

чит, источники света должны быть изображены на картине, хотя на самом деле они находятся вне её, в пространстве перед ней. Таким образом, перед нами воспроизведение и изображение источников света, хотя на самом деле свет падает на женщину извне.

Но всё это относительно единичные и частные аспекты картины. Гораздо важнее то, как персонажи, или, скорее, элементы, представлены в зеркале. В принципе, всё это зеркало, а значит, всё, что оказывается перед ним, в нём воспроизводится; таким образом, и там, и тут обнаруживаются одни и те же элементы. В действительности, если вы подсчитаете и сравните бутылки там и тут, вы не преуспеете, потому что между тем, что представлено в зеркале, и тем, что должно было бы там отражаться, существует расхождение.

Очевидно большое расхождение с отражением женщины, ведь мы должны были бы видеть здесь этого персонажа. Не нужно быть большим знатоком оптики, чтобы понять (это чувствуется в том дискомфорте, который мы испытываем, глядя на картину), что для того, чтобы увидеть помещённое здесь отражение женщины, нужно, чтобы зритель и художник оказались там, куда я показываю указкой, то есть сбоку; тогда у этой женщины действительно было бы отражение, которое мы здесь видим — у правого края. Чтобы отражение женщины сдвинулось к правому краю, нужно, чтобы зритель или художник также сдвинулись вправо. Согласны? Совершенно очевидно, что художник не может сдвинуться вправо, так как он видит девушку не в профиль, а в фас. Чтобы можно было нарисо-

вать тело женщины в этом положении, нужно, чтобы оно было точно анфас; но, чтобы нарисовать отражение женщины у правого края, нужно, чтобы оно было там. Таким образом, художник занимает — и приглашает зрителя занять вслед за собой — последовательно или, скорее, одновременно, два несовместимых места; одно здесь, другое там.

Существует решение, позволяющее всё уладить: оказаться прямо перед женщиной, лицом к лицу с ней, и притом увидеть здесь своё отражение; это возможно, если зеркало будет располагаться наискось и уходить слева вглубь. Итак, это было бы возможно, но, поскольку край зеркала в точности параллелен мраморной стойке и краю картины, мы не можем допустить, что зеркало уходит по диагонали вглубь, а значит, следует предположить, что у художника два места.

Однако следует добавить и ещё кое-что: вы видите отражение персонажа, собирающегося заговорить с женщиной; таким образом, следует предположить, что на том месте, которое должен занимать художник, оказывается тот, кто здесь отражается. Итак, если бы перед женщиной стоял кто-то говорящий с ней, причём стоял так близко, как мы здесь видим, по необходимости на её лицо, на её белый ворот, а также на мрамор падала бы какая-то тень. Ничего этого нет: свет падает прямо, не встречая ни препятствия, ни помехи, на всё тело женщины и на мрамор; следовательно, для того чтобы здесь находилось отражение, нужно, чтобы кто-то здесь помещался, а чтобы освещение было именно таким, здесь никого не должно быть. Таким образом, центр и

правая часть несовместимы, несовместимы присутствующее и отсутствующее.

Вы скажете, что это не так уж важно, что это одновременно пустое и занятое место, возможно, и есть место художника; а когда Мане оставляет пространство перед женщиной свободным, а потом здесь же изображает кого-то, кто на неё смотрит, не есть ли это взгляд того, чьё отражение он даёт здесь и чьё отсутствие он обозначает там? Присутствие и отсутствие художника, его близость к модели, его отсутствие, его удалённость — вот что символизируется. На что я отвечу: никоим образом; отнюдь, потому что вы здесь видите лицо персонажа, который, как можно предположить, и есть художник, хотя он и не похож на него, это лицо смотрит на официантку, оно смотрит на неё сверху вниз, а значит, и на бар; и, если бы это действительно был взгляд изображённого или отражающегося здесь художника, нужно было бы, коль скоро он собрался заговорить с женщиной, чтобы он смотрел на неё не так, как смотрим мы, в полный рост, но сверху вниз, и тогда мы видели бы бар в совсем иной перспективе. Вы видите, что зритель и художник в действительности находятся на том же уровне, что и официантка, возможно, даже немного ниже, отчего расстояние между краем стойки и краем зеркала очень мало. Расстояние очень сжато, потому что этот взгляд восходящий, а вовсе не обозначенный здесь взгляд сверху вниз.

Таким образом, перед нами три системы несовместимости: художник должен находиться и здесь, и там; должен быть кто-то и не должно быть никого; взгляд сверху вниз и снизу вверх.

Эта тройная невозможность знать, где надо поместиться, чтобы видеть то зрелище, которое мы видим, исключающая какое бы то ни было устойчивое и определённое местоположение зрителя, по-видимому, составляет одно из основных свойств этой картины и объясняет те восхищение и дискомфорт, которые возникают при взгляде на неё.

В то время как вся классическая живопись со своей системой линий, перспектив, точек схождения и т. п., указывала зрителю и художнику некоторое точное, фиксированное, неподвижное место, откуда можно видеть зрелище так, что, взглянув на картину, мы ясно видели, откуда её надо рассматривать — сверху или снизу, наискось или прямо, стоя напротив, в такой картине, как эта, несмотря на крайнюю близость персонажа, хотя у нас и возникает впечатление, что всё здесь под рукой, что ко всему можно, так сказать, прикоснуться, так вот, несмотря на это, или, возможно, благодаря этому, или, во всяком случае, вместе с тем, невозможно понять, где помещался художник, когда рисовал картину, и где должны поместиться мы, чтобы увидеть то же зрелище, что и он. Как видите, используя такой приём, Мане задействует свойство картины быть, так сказать, не вполне нормативным пространством, чьё изображение фиксирует для нас или для зрителя единственную точку, при взгляде из коей картина является пространством, перед которым и по отношению к которому можно перемещаться: подвижный зритель перед картиной, падающий прямо реальный свет, непрестанные вертикальные и горизонтальные удвоения, упразднение глубины — вот что позволяет

полотну в его реальности, материальности и, так сказать, физичности проявиться в изображении и заиграть всеми своими свойствами[23].

Разумеется, Мане не изобретал не-репрезентативную живопись, поскольку всё у Мане репрезентативно, однако он задействовал в изображении основные материальные элементы полотна, а значит, намеревался изобрести картину-объект, живопись-объект, и это было фундаментальным условием для того, чтобы однажды освободиться от самого изображения и позволить пространству заиграть своими чистыми и простыми качествами, своими материальными свойствами как таковыми.

---

[23] Как заметил Даниэль Дефер, «Бар в Фоли-Бержер» был для Фуко противоположностью «Менин» Веласкеса, которую он так же кропотливо разбирает под заголовком «Придворные дамы» в «Словах и вещах» (*Foucault M.* Les Mots et les Choses. Paris: Gallimard, 1966. P. 19–31) (М. С.). (См.: *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Пер. В. П. Визгина и Н. С. Автономовой. СПб.: «A-cad», 1994. С. 41–53.)

1. «Музыка в Тюильри», масло, ткань, 76×118 см.
Лондон, Национальная Галерея.

2. «Бал-маскарад в Опере», 1873—1874, масло, холст,
60×73 см. Вашингтон, Национальная галерея искусств.

3. «Расстрел Максимилиана», 1868,
масло, холст, 252×305 см. Мангейм, Кунстхалле.

4. «Порт в Бордо», 1871, масло, холст, 66×100 см.
Частная коллекция.

5. «Аржантей», 1874, масло, холст, 149×115 см. Турне, Музей изящных искусств.

6. «В оранжерее», масло, холст, 115×150 см. Берлин, Государственный музей культурного наследия Пруссии, Национальная галерея.

7. «Официантка с кружками», 1879,
масло, холст, 77,5×65 см. Париж, Музей д'Орсе.

8. «Железная дорога», 1872—1873, масло, холст,
93×114 см. Вашингтон, Национальная галерея искусств.

9. «Флейтист», 1866, масло, холст,
160×98 см. Париж, музей д'Орсе.

10. «Завтрак на траве», 1863, масло, холст, 208×264 см.
Париж, музей д'Орсе.

11. «Олимпия», 1863, 130,5×190 см. Париж, музей д'Орсе.

12. «Балкон», 1868—1869, масло, холст, 169×125 см. Париж, музей д'Орсе.

13. «Бар в Фоли-Бержер», 1881—1882, масло, холст, 96×130 см. Лондон, галерея Института Курто.

МИШЕЛЬ ФУКО, ВЗГЛЯД

Рашида Трики

ФУКО В ТУНИСЕ

В рамках этой встречи я постараюсь рассказать о Фуко в Тунисе. К пребыванию Фуко в Тунисе с сентября 1966 г. до лета 1968 г. следует добавить его приезды в сентябре 1968 г. и в мае 1971 г. Публичная лекция о Мане, состоявшаяся 20 мая 1971 г. в Культурном Клубе «Тахар Хаддад», сегодня стимулирует интерес к тунисскому периоду Фуко, не раз обращавшемуся к живописным произведениям в своих лекциях того времени.

Однако мы не можем ограничить деятельность Фуко в Тунисе лишь преподаванием и его эстетическим интересом к истории живописи, рискуя пройти мимо того, что, как мне кажется, составляет одновременно и важный момент рефлексии — в буквальном значении, как возвращение к некоторым важнейшим идеям и их пересмотр, позволивший философу в ту эпоху объясниться и исправить некоторые недоразумения. В то же время, можно говорить об обращении к политике, следствием чего стала известная нам ангажированность, которая привела его к исследованию власти и отношений знания/власти. С точки зрения метода и форм постанов-

ки вопросов, изучение живописи и её истории не выглядит ни чем-то внешним, ни лишним.

Я буду опираться на документы, свидетельства и сегодняшнее *влияние Фуко* в Тунисе, не обращаясь к его биографии (их много, но самой важной для изучения тунисского периода остаётся биография Дидье Эрибона), но, скорее, пытаясь привнести новую информацию и высветить следующие три момента: во-первых, преподавание и лекции по философии, прочитанные Фуко в Тунисе как месте теоретического ориентирования (в это время он писал «Археологию знания»), во-вторых, введение в преподавание эстетики и истории искусства, позволившее ему подвергнуть картину — как чувственный образ, как живописную репрезентацию — археологическому анализу, и, наконец, пребывание в студенческой среде, как очаге политической активности, что привело Фуко к политическому повороту к формам сопротивления власти и их осмыслению. Поэтому я ограничусь влиянием Фуко на поколения тунисских студентов и преподавателей.

Время осмысления

Как известно, Фуко прибыл в Тунис в 1966 г., после выхода его труда «Слова и вещи. Археология гуманитарных наук», который сразу добился успеха, став у интеллектуалов того времени почти что модой. Во время разрыва со структурализмом смерть человека и субъекта во Франции и в парижской среде переживалась как отказ от феноменологии и даже от марксизма, но главное — как нападение на Сартра и его авторитет

у французской *интеллигенции.* Этот последний квалифицировал предприятие Фуко как «эклектичный синтез Роб-Грийе, структурализма, лингвистики, Лакана, "Tel Quel", поочерёдно использующихся для того, чтобы заявить о невозможности исторической рефлексии»[1] и даже как невозможность *праксиса*, то есть всякой прогрессивной политики.

Фуко отверг его упрёк в эклектике, а особенно в своей жёсткой приверженности к структурализму. Столкнувшись с этой полемикой весной 1966 г., он решил воспользоваться своей отлучкой в Тунис, интересом и подготовленностью слушающей его публики, чтобы исправить недоразумения и одновременно определить свою позицию по отношению к структурализму, марксизму и экзистенциализму, а также чтобы представить свою концепцию археологического метода (которая выльется в «Археологию знания», написанную в Сиди Бу Саид в 1967—1968 гг. и вышедшую в 1969 г.).

«Я приехал, — признавался он в интервью тунисской газете "La Presse", — из-за мифов, которые в наше время создаёт себе о Тунисе любой европеец: солнце, море, африканская нега... Но на самом деле я встретил тунисских студентов. Это было как удар молнии. Наверное, только в Тунисе и в Бразилии я встречал у студентов столько серьёзности и страсти, серьёзной страстности, и, что восхитило меня больше всего, колоссальной жажды знания»[2].

---

[1] *Sartre répond* // L'Arc. 1966. № 30.

[2] *Interview* avec Gérard Fellous // La Presse. Tunis. 1967. 12 avril.

Эту жажду знания, связанную с личностью Фуко, разделяли и те люди, что приходили послушать его публичные лекции, обычно во второй половине дня по пятницам в «La place de l'homme dans la pensée occidentale moderne», или на его выступления в городе, в Клубе «Тахар Хаддад», такие как «Структурализм и литературный анализ» (4 февраля 1967 г.) или «Безумие и цивилизация» (апрель 1967 г.)[3]. Фуко открыто заявляет: если он решился говорить о структурализме, то лишь потому, что «в настоящее время он стал чем-то двусмысленным»; хотя он охотно соглашается на интервью с Жераром Феллуа 12 апреля 1967 г.[4], он отказывается от обозначения себя как «первосвященника структурализма»: «Здесь, — говорит он, — я, самое большее, мальчик из хора. Скажем так, я звоню в колокольчик, чтобы верующие преклонили колени, а неверующие разразились криками». В действительности, Фуко различает две формы структурализма. С одной стороны, «метод, ставший основанием таких наук, как лингвистика, или обновивший другие, такие как история религий, либо послуживший развитию таких дисциплин, как этнология и социология». Этот метод, добавляет он, делает возможным анализ «отношений, определяющих, скорее, совокупность элементов или поведения... в их современном состоянии, нежели историческое протекание процессов». Этот структурализм делает возможным появление таких

---

[3] Эти два выступления были опубликованы в «Cahiers de Tunisie»: 1989, 3e et 4e trimestre. № 149—150.

[4] *Interview* avec Gérard Fellous. Loc. cit.

новых научных объектов, как, например, язык. Кроме того, он ссылается на выявленные Леви-Строссом формы родства в прото-американских обществах, литературный анализ Барта и исследование мифов у Дюмезиля. Что же касается другого структурализма, — это, говорит он, «деятельность, посредством которой не являющиеся специалистами теоретики пытаются определить актуальные отношения, которые могут существовать между таким-то и таким-то элементами нашей культуры, теми или иными науками, такой-то практической и такой-то теоретической областями». Он определяет это как обобщённый структурализм, обращающийся ко всем определяющим нашу современность практическим и теоретическим отношениям.

В этом смысле структурализм представляется Фуко философской деятельностью. Можно говорить о «своего рода структуралистской философии, если допустить, что роль философии состоит в том, чтобы диагностировать настоящее»[5] — эту идею он будет развивать в своих последующих сочинениях. Таким образом, по Фуко, философа можно рассматривать как «аналитика культурной конъюнктуры. Культуру надо понимать... как продуцирование не только произведений искусства, но и формируемых общественной жизнью, запретами и всевозможными принуждениями политических институций»[6]. В этом свете можно понимать и лекцию «Безумие и цивилизация», прочитанную в Клубе «Тахар Хаддад» в апреле 1967 г.,

---

[5] Ibid.

[6] Ibid.

задачей которой было диагностировать феномен безумия, переосмысляемый им в качестве «своего рода социальной функции, существующей во всех обществах и культурах и выполняющей совершенно определённую и довольно единообразную роль во всех цивилизациях». Возвращаясь к своей книге «История безумия в классическую эпоху», он сравнивает статус сумасшедшего в арабском мире с западным, его положение в европейской семье по сравнению со средиземноморской и т. п., отстаивая идею «институционального характера обозначения сумасшедшего»; а в «Археологии знания», в главе «Наука и знание»[7], предлагая вскрывающий закономерность знания археологический анализ, Фуко, отказываясь от анализа «эпистемологических фигур и наук», теоретизирует институциональный характер обозначения безумия как дискурсивную практику, определяемую в системе высказываний, скорее, этикой, нежели *эпистемой* в строгом смысле.

Что касается экзистенциализма, Фуко вписывает его в философскую традицию, идущую от Гегеля, Кьеркегора, Гуссерля к Хайдеггеру, и в начавшуюся с 1933 г. антифашистскую борьбу. Впрочем, почти то же самое скажет через несколько дней в интервью той же газете Жан Ипполит, навестивший Фуко в университете Туниса, чтобы прочитать серию лекций о Гегеле. Ипполит расценил экзистенциализм как те-

---

[7] *Foucault M.* L'Archéologie du savoir. Paris: Gallimard, 1969. Chap. 4. P. 251 sq. (См.: *Фуко М.* Археология знания / Пер. М. Б. Раковой, А. Ю. Серебрянниковой. СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия»; Университетская книга, 2004. С. 325 и далее.)

чение, современное Сопротивлению и добавил, что сегодняшнее состояние мира побуждает следовать за экзистенциализмом и структурализмом, который представляет собой «отражение всемирных культурных отношений, побуждающих нас обращаться к структурам, связывающим народы и людей»[8]. Фуко, со своей стороны, полемически отстаивает ту мысль, что экзистенциализм смог предложить «некоторым французским и европейским интеллектуалам стиль существования»[9], но не оставил места для какого бы то ни было знания, тогда как «структурализм — это, быть может, эпитет для множества теоретических и практических исследований: лингвистики, социологии, истории, экономики и т. п.»; однако, добавляет он, структурализм не проник в конкретное существование людей, разве что «в форме некоторой заботы о строгости». Здесь же Фуко определяет свой вклад в структурализм: «То, что я попытался сделать, — говорит он, — заключается в том, чтобы ввести исследования в структуралистском стиле в области, куда они до сих пор не проникали — в область истории идей, истории знания, истории теории. В силу этого мне пришлось, используя термин "структура", проанализировать рождение самого структурализма»[10]. И в то же время, он от него отмежёвывается: «К структурализму у меня отстранённое и двойственное отношение... Я говорю о нём, вместо того чтобы непосредственно практиковать его... и не хочу говорить о нём, не

---

[8] *La Presse*. Tunis, 1967. 25 avril.

[9] *Interview* avec Gérard Fellous. Loc. cit.

[10] Ibid.

говоря о языке»[11]. Речь здесь идёт об археологическом вопрошании, стремящемся узнать о том, как стало возможным знание, обращаясь к архиву, складывающемуся, как он говорит в своей уже упоминавшейся лекции «Структурализм и литературный анализ», прежде всего из «маркеров, лингвистических следов, произведений искусства, архитектуры и градостроительства». На этом уровне Фуко говорит прежде всего о новой эпистемологической области, которую он называет *деиксологическим* анализом, применяющей структурализм как метод науки о документе как документе. Но и сама деиксология будет отброшена в книге «Археология знания», где речь пойдёт о дискурсивных формациях.

Что до отношения структурализма к марксизму, а следовательно, того хода, который проделал Фуко, отказавшись от *праксиса* и исторического анализа, в той же беседе 1967 г. он чётко отвечает, что если речь идёт о марксизме «закостенелых умов, верящих в существование незыблемой иерархии, исходящей от высвечивающей человеческую свободу жёсткой материальной каузальности», это действительно опасность. Но, по счастью, марксизм — это нечто иное: а именно, «попытка исследовать все условия человеческого существования, поняв всю сложность их отношений, конституирующих нашу историю как попытку определить, в какой конъюнктуре возможна сегодня наша деятельность». В этом смысле, считает он, марксизм вполне совместим со «структурализмом, который также ставит себе задачу диагностировать условия

---

[11] Ibid.

нашего существования», создав общую сеть элементов[12].

Процитированное выступление, также как беседа о структурализме, состоявшиеся в то время, когда писалась «методологическая работа, касающаяся форм существования языка в западной культуре», позволили Фуко заново определить и прояснить основные понятия, ситуировать одновременно место и объект своих исследований и устранить всякие недоразумения.

Следует отметить, что впервые в своей университетской карьере Фуко занял должность по философии; это позволило ему, за исключением единственного курса, который он читал по психологии (по проекции), посвятить всё своё преподавание философским текстам. Он прочитал один курс по Декарту, комментируя «Рассуждение» в связи с «Картезианскими размышлениями» Гуссерля, другой — по Ницше, особое внимание уделяя тому месту, которое занимает *несвоевременная* мысль Ницше в истории философии, и открытый курс о месте человека в современной западной мысли, на который собрался весь Тунис и который повторял идеи, развиваемые в «Словах и вещах»: появление и исчезновение человека. Увлечённый студентами, которых сам Ипполит считал «весьма требовательными» и испытывающими «спекулятивный интерес», Фуко проводил долгие часы в библиотеке, помогал им создать на факультете философский клуб, а иногда продолжал беседы с ними в тунисских кафе. Кроме того, в Клубе «Тахар Хаддад» он создал философский кру-

---

[12] Ibid.

жок, который, вероятно, представлялся ему пространством свободы, воодушевляемым духом реформатора, чьё имя носил клуб, и направляемым динамичной литературной критикой Джалила Хафсия. Именно здесь Фуко будет читать все свои публичные лекции, в том числе лекцию о Мане.

Приближение к эстетическому дискурсу

Фуко занялся преподаванием истории искусства и эстетики западной живописи как дополнительного предмета на четвёртом курсе, обращаясь в основном к живописи *кватроченто*.

По свидетельству преподавателя, занявшего место Фуко после его отъезда (Х. Бен Халима), комментарий к изображениям, проецируемым с диапозитивов, включал пластическое описание и тематическую лекцию, в которой анализировались структура пространства, освещение и способ изображения человеческого тела. Фуко подробно останавливался на фреске Мазаччо «Изгнание Адама и Евы из Рая», отметив новаторство в технике анатомического и физиономического изображения человека. Впрочем, и в его лекции 1971 г. о Мане обнаруживаются многочисленные отсылки к сценической структуре Ренессанса со всеми предполагаемыми ею характеристиками: паноптическим размещением художника и зрителя, внутренним освещением, расположением персонажей, их размещением в пространстве и по отношению к взгляду.

Здесь уместно задаться вопросом об интересе, который испытывал Фуко в этот период к живописи, ведь мы знаем, что за год до своего

приезда в Тунис он решил начать книгу «Слова и вещи» анализом «Менин» Веласкеса, что в июне 1966 г. он подписал с издательством «Minuit» договор на эссе о Мане, которое должно было называться «Чёрное и цветное», и что в своей переписке с Рене Магриттом, начавшейся после выхода «Слов и вещей», он выказал стремление к переиначиванию картины «Балкон»[13]. Добавим, что некоторые моменты этого несостоявшегося эссе о Мане вылились в выступления в Милане в 1967 г., в Токио и Флоренции в 1970 г. и, наконец, в Тунисе в 1971 г.

Существует ли связь между этим латентным периодом, приведшим к «Археологии знания», и систематическим описанием произведений *кватроченто*, которым Фуко занимался на своих лекциях и в несостоявшемся тексте о Мане? Рискнём выдвинуть две гипотезы. Для этого нам придётся сослаться на прочтение «Археологии знания» Жилем Делёзом[14]. Этот последний считает, что перед нами «общая теория двух элементов стратификации: высказываемого и видимого», дискурсивной и не-дискурсивной формаций, и, указывая, что «участки видимости обозначаются лишь негативно» в пространстве, дополнительном по отношению к полю высказываний, он подчёркивает, что Фуко впоследствии откажется от

---

[13] Об этой картине он позже (в беседе с Е. Лоссовски, À quoi rêvent les philosophes? // L'Imprévu. 1975. №2. 28 janvier. P. 13) скажет, что на ней присутствует агрессивно-индифферентное отклонение от «укоренённых в нашей чувственности эстетических канонов».

[14] *Deleuze G.* Foucault. Paris: Minuit, 1986. P. 57—59. (См.: *Делёз Ж.* Фуко / Пер. Е. В. Семиной. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 1998. С. 75—77.)

подзаголовка «Археология взгляда», который он поначалу дал своей книге «Рождение клиники», полагая, что его книги, предшествовавшие «Археологии знания», недостаточно чётко указывали на «примат режимов высказывания перед способами видения»[15] — «это его реакция на феноменологию». Но в то же время Делёз замечает, что, с одной стороны, от начала и до конца произведения «видимость остаётся несводимой к высказываниям», сохраняя примат неустранимости участков видимого, обладающего «своими ритмом и историей», а с другой — что Фуко, толкуя о высказываниях, «по-прежнему очарован тем, что он видит»: «он испытывает удовольствие от высказывания, потому что одержим страстью видеть».

Итак, первая гипотеза такова: этот ритм страсти к спонтанному видению осуществляется в обращении к живописи Ренессанса и импрессионизма во время 1967/1968 учебного года в Тунисе, параллельно с систематическим изучением творчества Мане, соответствуя теоретическим метаниям Фуко, который, не желая впадать в своего рода феноменологию перцептивного опыта тем не менее выявляет участки видимости, допускаемые диспозитивами, присущими той или иной исторической формации. Эти метания вызываются тем, что Фуко, писавший тогда «Археологию знания», стремился избежать феноменологического подхода, в котором происходило бы воскрешение творчески воспринимающего субъекта, и пытался вписать анализ картин как «недискурсивную практику видимого» в становление знания, порог которого, будучи «порогом

---

[15] Ibid. P. 57.

эпистемологизации», принадлежал бы не только научному порядку. Этот порог должен был оказаться также «порогом эстетизации», ориентированным на формы освещённости. Это эстетика, которую можно извлечь, как, например, в случае «Бара в Фоли-Бержер» Мане, из материальных свойств живописного пространства и распределения освещённости. Такая форма видимого оказывается, если использовать термины Фуко, видением современной эпохи через практику искусства. Речь идёт о «свете как о сущности одновременно абсолютной и исторической, поскольку он неотделим от того способа, каким он падает в конкретной формации»[16].

Столь абсолютный отказ Фуко от погружения в поле научности или чистой формализации приводит его к дискурсу об искусстве, к дискурсу, который он практикует перед своей тунисской публикой, к дискурсу, который одновременно избегает объяснения и перцептивным опытом, и чувственными качествами образа. Он помещается между видимым и условиями его возможности, но прежде выражается в форме описаний картин, описаний-диагнозов, улавливающих по-разному предстающие в истории закономерность и истинность. Помимо всего прочего, это объясняет статус дополнительного курса Фуко, который располагается между историей искусства и эстетикой и на который он ссылается в своём публичном курсе о месте человека в западной мысли. Археологический интерес и стремление определить своё отношение к феноменологии здесь очевидны.

---

[16] Ibid. P. 65.

Эстетический дискурс, о котором идёт речь, будет осторожно предложен в конце «Археологии знания»[17], в длинном параграфе «Другие археологии», трактующем об этике и политике и ставящем вопрос о закономерности знания, который так и не удалось поставить в связи с эпистемологическими фигурами. В этом пассаже Фуко предлагает высвободить то, что живопись «говорит» без слов, то есть дискурсивное измерение, ту позитивность, которая пронизывает знание и которая составляет то, что сегодня не только называется наукой об искусстве и поэтикой, но, главным образом, относится к образцовому периоду итальянского Возрождения, когда научные теории и теоретические практики художников-гуманистов пребывали в соответствии с новой художественной репрезентацией. Не та ли это эпоха, когда видение и знание в искусстве могли смешиваться? Как и при изучении тех перемен, что принесла живопись Мане, фоном для Фуко служит здесь итальянское Возрождение.

Вторая гипотеза, дополняющая первую, касается интереса Фуко к описанию и анализу картин в период с 1966 по 1968 гг.: живопись предлагает образцовую фигуру мест видимости. Она позволяет диагностировать условия возможности любой конфигурации видимого, будь то в иллюзионистской или не-репрезентативной форме, делая возможной археологию видимого и её формы проблематизации. От описания «Менин» Веласкеса до Мане преимущество описа-

---

[17] *Foucault M.* L'Archéologie du savoir. Op. cit. P. 235 (См.: *Фуко М.* Археология знания. С. 352).

тельной картины связано с формой живописи как пространственной репрезентации. Эта гипотеза позволяет объяснить, почему анализ форм проблематизации, пронизывающих классическое изображение, в серии дискурсивных и недискурсивных практик не может, сохраняя логичность, обойтись без изучения живописи как пространственной репрезентации. Понятно, что этот топический пример репрезентации в качестве образцовой иллюстрации составляет предварительный этап дискурса о дискурсе, дискурса о сущности интеллектуалистской репрезентации, дискурса о всеобщем разделении в классическую эпоху изображения и его объекта. Таким образом, живопись той эпохи функционирует как документ, как уменьшенная модель новой конфигурации знания. Так что речь идёт о документе par excellence, представляющем в пространственном плане поле, на котором располагаются и сосуществуют новые объекты и их отношения.

Итак, «Менины» Веласкеса и живопись в целом, начиная с классической эпохи, оказываются местом видимого, делающим возможными те формы, отталкиваясь от которых складываются живописная практика и видимость вообще «как то, что может и должно быть помыслено»[18]. Сразу отметим, что Фуко вписывается в ту философскую традицию, где располагаются картезианские штудии первых двух «Размышлений», которые он комментировал своим тунисским студентам.

---

[18] Выражение Фуко из «Использования удовольствий»: *Foucault M.* L'Usage des plaisirs. Paris: Gallimard, 1984. P. 17 (См.: *Фуко М.* Воля к истине: По ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / Пер. с франц. С. Табачниковой. М.: Касталь, 1996. С. 275).

Действительно, экзистенциальное измерение сомнения постоянно возникает при созерцании образов, которыми картина заменяет фантазию. Картина предлагает «странные и необычайные формы» живописных существ и иллюзии видимого в целом, представляя фигуры, величины, количества, то есть всё, что видит геометр. Таким образом, она передаёт опыт суждения и видения, позволяющий придать онтологические основания уже выработанному в «Правилах» новому пространству mathesis universalis.

Решающий политический опыт

Как уже было сказано, трудно говорить о Фуко в Тунисе, никак не упомянув о том политическом пейзаже, с которым он сталкивался в 1967—1971 гг. Говорить об этом меня побуждает, помимо позднейших заявлений самого Фуко, определённое умалчивание в его биографиях, касающихся тунисского периода. Дидье Эрибон выражает удивление новым Фуко, появившимся после 1968 г., так же как Дюмезиль и его ассистент в Клермон-Ферране с 1962 по 1966 гг. Франсин Парьен, в семидесятые годы не узнающая своего коллегу, который «обращается к левому экстремизму и занимает радикальную позицию». Опираясь на различные свидетельства, сам Эрибон говорит о «столь радикальной трансформации, что ни один словарь религиозного обращения не может её определить»[19], а

[19] *Eribon D.* Michel Foucault et ses contemporains. Paris: Fayard, 1994. P. 205.

сразу по окончании тунисского периода Фуко перебирается в Венсенн и включается в деятельность Группы информации по тюрьмам (GIP). Говоря об этом периоде, когда студенческая борьба весной 1966 г. (судебный процесс над студентом) уже приобрела широкий размах, можно утверждать, как свидетельствует и сам Фуко, что ему пришлось «оказывать студентам конкретную помощь», а потому он должен был «включиться в политические дебаты». Об этом он много говорит в беседе с Дучио Тромбадори, на которую опирается Дидье Эрибон[20]: на Фуко произвели впечатление и подтолкнули его к действию одновременно интенсивность и искренность политической борьбы тунисских студентов, в большинстве своём марксистов и маоистов, а также тот чудовищный риск, на который они шли: «Для меня, — говорит он, — это был политический опыт».

Вопреки своему предшествующему опыту взаимодействия с марксистскими кругами и краткого пребывания во Французской коммунистической партии, Фуко соблазнился тем, что он называет «своего рода нравственной энергией, исключительным актом существования», который может основываться на марксизме, но не сводится ни к какой-либо форме желания власти, ни к «тщете теоретических дискуссий, оценивающих действия»: конкретная, точная и благородная борьба — вот что привлекало Фуко. В центре споров и борьбы той эпохи оказались главным образом репрессии, авторитаризм тунисских властей и империализм в отношении

[20] Colloqui con Foucalt. P. 71—75; Cité ibid. P. 205—208.

Вьетнама и Палестины. Об этом говорит письмо, которое Фуко, шокированный реакцией тунисского народа против еврейской общины после поражения арабских армий, отправил Жоржу Кангийему 7 июня 1967 г. — письмо, приводимое Эрибоном в краткой главе его биографии, касающейся Туниса[21] и передающее эмоции Фуко по поводу насилия, к которому были причастны студенты-марксисты. О чём забывает упомянуть биография, так это о дискуссии, состоявшейся между Фуко и его студентами в последующие дни. Эта дискуссия разоблачала характерное для той эпохи непонимание макиавеллевской манипуляции правящей партии, имевшей своей целью посеять смуту во время манифестации, чтобы можно было арестовать оппозиционеров-марксистов и подвергнуть их наказаниям, доходящим до двадцати лет тюремного заключения; в действительности студенческая манифестация проходила утром, в стороне, и избрала своей мишенью такие символичные политические учреждения, как посольство Соединённых Штатов. К тому же, прогрессивно настроенные студенты работали над публикацией брошюры по этому вопросу[22]. Поддерживая революционную

---

[21] *Eribon D.* Michel Foucault. Paris: Flammarion, 1991. P. 199–210 «La mer au large». (См.: *Эрибон Д.* Мишель Фуко / Пер. Е. Э. Бабаевой. М.: Молодая гвардия, 2008. С. 207–218).

[22] Брошюра, отредактированная Группой студентов и социалистических активистов Туниса в феврале 1968 г., носила заглавие «Палестинский вопрос в связи с нарастанием революционной борьбы в Тунисе». На С. 1 можно прочитать, что студенты обратились к этим размышлениям в мае 1967 г., а «после кризиса в июне 1967 г. были вынуждены переосмыслить все эти проблемы».

борьбу палестинцев, они первыми в арабском мире признавали существование государства Израиль как политической реальности, с которой необходимо считаться[23].

Наблюдая развитие событий и то наказание, которое обрушилось на студентов-марксистов, Фуко непосредственно обратился к политике «конкретной помощи студентам», сделав свой дом в Сиди Бу Саид местом, где подпольно тиражировались на ротаторе листовки и откуда расходились несколько оставшихся на свободе студентов, сопровождаемых Фуко: тот проверял, нет ли слежки, и поджидал их в своей машине. Эта деятельность стала одной из причин, по которым Фуко раз за разом возвращался в Тунис после лета 1968 г. и в мае 1971 г., чтобы выступить в поддержку своих бывших студентов, приговорённых к тюремному заключению.

Эта причастность к политической борьбе и защите прав заключённых способствовала тому, что в последующие годы в Венсенне, в своей деятельности в GIP и в своих новых практических и теоретических ориентациях Фуко стал более радикальным: власть, преступность, тюрьмы, сексуальность и т. п. Примером тому служит его заявление в еженедельнике «Le Nouvel Observateur» в 1977 г.: «Вопрос философии — это вопрос о настоящем, которое есть мы сами. Поэтому философия сегодня всецело политична и исторична. Она политична, потому

---

[23] «Устройство государства Израиль следует сравнить со строем таких государств, как Австралия, Южная Африка, стран Латинской Америки или Америки англо-саксонской» (Ibid. P. 16.).

что имманентна истории, она исторична, потому что неразрывно связана с политикой»[24].

Вся эта философская и политическая деятельность Фуко в Тунисе породила те локализованные формы мысли, которые можно назвать *влиянием Фуко*. С одной стороны, это интерес к методу и новым объектам, которые обнаруживаются в преподавательской деятельности тех, кто были его студентами, а также во многих исследовательских работах DEA и диссертациях, касающихся проблем власти, дискурса либо эстетики существования. Исследовательская группа «Современная мысль» стала основанием для организации в 1987 г. дней Фуко в Клубе «Тахар Хаддад», в которых участвовали Поль Вейн и Дидье Эрибон. Материалы этих «дней», как и три лекции о Фуко, фигурируют в специальном выпуске журнала факультета филологии и гуманитарных наук Туниса за 3-й и 4-й триместры 1989 г.[25] При участии тунисских исследователей в Ливане были опубликованы несколько переводов его произведений на арабский язык.

Мы надеемся, что рамках настоящей встречи, посвящённой теме «Фуко, взгляд», наш вклад в освещение тунисского периода философа позволит расширить взгляд на отнюдь не маловажный экстра-европейский контекст становления философии и политических взглядов Мишеля Фуко.

---

[24] *Foucault M.* Non au sexe roi // Le Nouvel Observateur. 1977. № 644, 12—21 mars. P. 92—130.

[25] Cahiers de Tunisie. 1989, 3e et 4e trimestre. № 149—150.

Кароль Талон-Югон

МАНЕ, ИЛИ СМЯТЕНИЕ ЗРИТЕЛЯ

Если бы пришлось сформулировать в одной фразе то, в чём Мишель Фуко[1], Жорж Батай[2] и Майкл Фрид[3] сходятся относительно творчества Мане, нужно было бы сказать, что все трое видят здесь *живопись, предстающую как она есть*. После веков господства *мимезиса*, когда перед живописью ставилась задача имитировать природу — а значит, показывать природу — творчество Мане открывает эпоху, когда стремятся показать живопись.

Разделяя общее убеждение, Фуко, Батай и Фрид, каждый по-своему, принадлежат к критической линии формализма. Они едины в своём противостоянии ревизионистским теориям, в восьмидесятые годы стремившимся сделать из Мане, скорее, традиционного, нежели производящего разрывы художника; этим

---

[1] *Foucault M.* La peinture de Manet. Paris: Société française d'esthétique, supplément au bulletin d'avril, 2001.

[2] *Bataille G.* Manet. Genève: Skira, 1955.

[3] *Fried M.* Le Modernisme de Manet (1996; Esthétique et origines de la peinture moderne, t. III). / Trad. fr. par Claire Brunet. Paris: Gallimard (coll. «NRF/essais»), 2000.

они отличаются от иконологов, акцентирующих более поиск содержания, чем формы[4]. Для всех троих Мане — тот, *кто показал живопись как она есть*.

Но что она такое? Есть разные способы понимания формулы живописи, *данной как она есть*. Разумеется, у Фуко, Фрида и Батая она имеет разный смысл. Забегая вперёд, скажем: у Фуко это материальная двухмерная реальность; у Батая это искусство видимого; у Фрида это то, предназначение чего — быть видимым. Этими тремя определениями мы и займёмся теперь, чтобы установить их совместимость.

Батай: Мане, или искусство не-знания

Этот этюд о Мане можно понять лишь на основании общей проблематики творчества Батая: раскрыть человеческую полярность. С этой точки зрения искусству приписывается онтологический статус, и здесь Батай высматривает «мёртвую долю». Ведь историю искусства, считает он, следует рассматривать под углом «проклятой доли». На одном конце этой истории — доисторическое искусство (искусство грота Ласко[5]), на другом — пост-историческое искусство: творчество Мане.

Ласко изображает подлинное рождение человечества через игру. К сфере труда, орудий-

---

[4] См., напр.: *Timothy J. Clark.* The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers. New York: Knopf, 1984 (нов. ред.: Princeton, (NJ), 1999).

[5] *Bataille G.* La Peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art. Genève: Skira, 1955.

ности, рационального использования средств существования прибавилась сфера игры, бесполезной траты, искусства. Профанный мир, регулируемый знанием, доминированием теоретического и практического, удваивается миром сакрального, где знание поглощается беспорядком, неусвояемым и непонятным. Исток искусства в не-знании, в мире «извержения» знания[6].

Мане, в свою очередь, открывает постисторический период искусства. Решающим в его творчестве является не просто одна из живописных революций, но задействование самого главного в искусстве. В его живописи искусство возвращается к своей сущности в том смысле, что открывает ту сторону человека, которую историческое искусство скрывало. Интеллектуализация отняла у искусства часть его разрушительной силы. Подчинённое власти, дискурсу, диктату соглашений, искусство превратилось в столбовую дорогу к «экстазу», «священному», «возвышенному» — созвездие терминов, отвергающих всё, кроме знания. У Мане живопись приходит к бессмыслице. Освободившись от полезности, от служения Князю или Церкви, от принуждения к академическим правилам, эта живопись открывает пустоту не-знания: «...в прошлом искусство было выражением форм возвышенного — божественного, царского... Эти формы приходят в упадок накануне тех перемен, которые приносит живопись Мане, однако, даже будучи ничего не значащими, в

---

[6] См.: *Sasso R.* Georges Bataille: Le système du non-savoir. Une ontologie de jeu. Paris: Minuit, 1978.

своей незначительности они загромождают всё пространство... Независимо от задаваемых извне представлений о великом, было необходимо вновь обнаружить некую неоспоримую реальность, самостоятельное существование которой невозможно было подчинить лживости колоссальной утилитарной машины. Такое независимое существование было найдено в молчании искусства»[7]. Живопись Мане свободна от произвола смысла. Её язык — молчание. По ту сторону всякой повествовательности она заново утверждает «"священный ужас" присутствия».

Парадокс в том, что страсть, переполняющая Мане, который игнорирует «то, что его переполняет», выливается в живописное творчество, тогда как творец, по словам Батая, совершенно безразличен. Эта живопись, о которой автор «Слёз Эроса» говорит: «Она возбуждает, она затягивает... она жжёт... я не могу говорить о ней с холодностью, какой требуют суждения и классификация»[8], — нема. Из тени, где рождается гром и буря, выходят равнодушие и молчание. О чём это говорит? О том, что это и есть сама нагота живописи, составляющая её независимость?

Не-значимость

Понять ярость критиков и современников, которую вызывали полотна Мане, можно лишь помня о том, что уводило их от целей, до

---

[7] *Bataille G.* Manet. Op. cit. P. 55.

[8] *Bataille G.* Les Larmes d'Éros. Paris: J.-J. Pauvert, 1961; rééd. 1992. P. 187.

сих пор предназначавшихся живописи. Академизм — отпрыск гуманистической теории живописи, основанной одновременно на «Поэтике» Аристотеля, где говорится, что предмет живописи — человек в действии, и на «О поэтическом искусстве» Горация с его общеизвестным сравнением: ut pictura poesis. Речь идёт о том, чтобы применить предписания античной литературной теории к живописи. Как и поэзия, она должна описывать человеческую деятельность. Следовательно, великая живопись — это живопись историческая, идёт ли речь о сюжетах, почерпнутых из литературы, из мифологии или из великих событий прошлого. Поэтому картина должна быть выстроена так, как того требует описанное событие.

Мане порывает с этой учёной живописью. Больше незачем обращаться к высокой культуре, чтобы расшифровать содержание, как это необходимо, например, в случае с «Соломоновым судом» Давида, поскольку больше нет ничего, что нужно было бы расшифровывать. Эта живопись больше не сообщает ясные смыслы; повествовательные отсылки перепутаны. Что означает неправдоподобное сборище персонажей «Завтрака на траве»? Ничего, ведь живопись не должна означать. Мане тяготеет к «молчанию живописи»[9]. Он окончательно разорвал связи между поэзией и живописью: освобождённая от «функций дискурса»[10] живопись становится самостоятельным искусством. Он заменил читаемую живопись живопи-

---

[9] *Bataille G.* Manet. Op. cit. P. 35.

[10] Ibid. P. 34.

сью видимой. Поэтому отношения ничего не значат, жесты ничего не означают, композиция не отражает никакую историю. В мастерской своего учителя Кутюра, напоминает Батай, Мане ругал моделей за искусственность их поз. Поступая так, он осуждал то, чего другие требовали: драматическое выражение, которое нужно, чтобы персонажи, чья история изображается, занимали подобающее описываемому действию положение. Больше нет описываемого действия и рассказываемой истории. Мане вносит «беспорядок в позы». Эмблематичным для этой неупорядоченности оказывается указательный палец персонажа, располагающегося справа на переднем плане «Завтрака на траве», который ни на что не указывает. «Старый музыкант», антипод театральной упорядоченности полотен Кутюра, вносит в расположение персонажей столь же мало порядка, сколько бывает у актёров за кулисами театра. В «Завтраке в мастерской» разнородность изображаемого объединяется не-значимостью. Отсутствие тщательной прорисовки также способствует этому эффекту: устраняя правдоподобие и иллюзию, оно ослабляет повествовательность образа.

Не-экспрессивность

Утратив историю, живопись Мане не утратила сюжета. Однако сюжет стал не-экспрессивным. Слово «экспрессия» в гуманистической теории живописи имеет два смысла. Живописная и техническая экспрессия означает то, что мы только что видели: живую и говорящую ком-

позицию. Другой смысл — психологический, и здесь это слово означает телесные проявления душевных переживаний.

Итак, живопись Мане отказывает телу в какой-либо выразительности. Дело не в том, что у Батая это неизменно вызывает осуждение. Дурная выразительность — это претенциозная и пустая выразительность крупных академических композиций. Хорошая представлена на картинах Гойи. Его «Третье мая» — «болезненная, негативная, конвульсивная противоположность академизма»[11], доводящая до крайности выразительность живописи. Но, несмотря на свою исключительность, Мане — фигура не столь неуравновешенная, персонаж не столь нервный — идёт дальше Гойи, совершая последнее освобождение: освобождение от выразительности.

Возьмём, к примеру, «Расстрел Максимилиана». Сюжет, отличающийся высокой патетикой, исключителен по своему значению и эмоциональной нагрузке. Эта картина более, чем какая-либо ещё соответствует следующему суждению: «Сюжет на полотнах Мане не столько уничтожается, сколько преодолевается; он аннулируется ради голой живописи, преобразуется в саму живопись». Эта живопись предлагает экономию чувства; она «рассказывает равнодушно»[12]. Сюжет есть, но это всего лишь повод для живописи. В «Расстреле Максимилиана» это смерть; в «Олимпии» — любовь и желание. Две темы страсти. Относительно вто-

---

[11] Ibid. P. 46.

[12] Ibid. P. 95 et 48.

рой картины напрашивается то же заключение, что и для первой: «всё ускользает в безразличие красоты»[13]. Здесь не рисуются мимика, жесты и позы, говорящие о «восхищении, почтении, грусти, подозрении, страхе, радости, которые предполагает действие», как советует Леонардо[14], лица и тела вялы. Лишь некоторые редкие исключения ускользают от этого принципа молчания: «Нана», «Портрет Малларме». Одним словом, Мане «всё, что должно бы говорить... сводит к молчанию»[15].

Поскольку сюжет здесь ни при чём, это «сужение выразительности» достигается исключительно стилистическими средствами. Стирание черт лица у жертв «Расстрела Максимилиана» нарушает требования выразительности и мешает лицу быть зеркалом души. Лишённое чувственного измерения изображение свободно от всякого смысла. Демонстрация плоскостей, упразднение переходных тонов, незавершённость деталей аннулируют иерархическое отношение между вещами и сущностями. В этом смысле все картины Мане — натюрморты[16]. Здесь действительно стоит говорить о «гибели сюжета», особенно заметной в «Бале в Опере», экстравагантная композиция которого способствует затумариванию смысла. Выразительность побеждена, сюжет устранён, остаётся голая живопись, сведённая к средствам:

---

[13] Ibid. P. 70.

[14] *Trattato,* III. Cité par R. W. Lee. Ut Pictura Poesis. Humanisme et théorie de la peinture, XV^e^—XVIII^e^ siècle (1967) / Trad. fr. Paris: Macula, 1998. P. 57.

[15] *Bataille G.* Manet. Op. cit. P. 73—76.

[16] Ibid. P. 102.

пятнам, цветам, движению. У Мане живопись перестаёт быть аллегорической: «...принцип индифферентности означает решение ничего не выражать средствами живописи, для которой был бы возможен речевой эквивалент»[17]. Это независимость живописи.

Апатия

Перед живописью долгое время ставили задачу учить и доставлять *чувственное* удовольствие. Ведь страсти — не только сюжет картины, но и её цель: нужно тронуть душу зрителя, вызвать у него эмоции. А когда зритель сталкивается с онемевшей живописью, эмоционального заражения не происходит. Ожидаемых эмоций не возникает, «зритель (стоящий перед "Расстрелом Максимилиана") впадает в глубокую апатию»[18]; вместо патетики происходит анестезия чувственности.

У Мане, повторяет Батай, сюжет — всего лишь повод. Но повод для чего? Каков подлинный мотив живописи? Если нужно «удалить из живописи всё постороннее»[19], то что для неё постороннее? Восстановление «немой простоты, которую можно увидеть»[20], «священного ужаса присутствия»[21], «обаяния чистого... существования»[22]. Речь идёт о том, чтобы достичь немого и упрямого присутствия вещей,

---

[17] Ibid.
[18] Ibid. P. 48.
[19] Ibid. P. 51.
[20] Ibid. P. 63.
[21] Ibid. P. 53.
[22] Ibid. P. 63.

которое проявляется лишь тогда, когда сняты покровы условности, идеальности и искусственности. Мане рисует людей, которые являются его современниками и с которыми он часто встречается, короче, мир в его современной форме: он стремится к «непосредственно данному, абсурдному и невыразительному, в формах своего времени»[23]. Он — современный художник, потому что он — художник современной жизни, тот, кого Бодлер назвал своим голосом. Однако Мане куда более значим, чем герой «Салонов» Бодлера Константин Гай: для него речь идёт не о том, чтобы рисовать людей своего времени, но о том, чтобы представить глазу, привычному к исторической или мифологической иллюстративности живописи, к изображению настоящего, нечто брутальное и шокирующее, изображающее мир, «сведённый к тому, что он есть». Вопреки тому долгу, который Батай признаёт за собой в отношении вышедшего в 1947 г. «Воображаемого музея», он упрекает Мальро за то, что тот полагал, будто важнейший вклад Мане заключается в «зелени “Балкона”» или в «розовом пятне “Олимпии”», иначе говоря, в освобождении красок от служебного положения[24]. К чему он неистово стремится — так это к немому, непрозрачному и таинственному присутствию вещей, которое показывает живопись, обращённая к собственной сущности.

---

[23] Ibid. P. 70.

[24] Ibid. P. 76.

Фуко: Мане, или буквальность рисунка

Прочтение творчества Мане у Фуко заключено в куда более тесные рамки выступления, так что ему приходится ограничиться рассмотрением тринадцати картин. Это исследование не только касается лишь малой части творчества художника, но ещё и рассматривает его лишь с художественно-формалистской точки зрения. В то время как Батай смешивает поэтическое, эстетическое и художественное, Фуко устремляется лишь к формальному аспекту дюжины полотен, не выходя за пределы эстетики, а цель его заключается в том, чтобы свести эти формальные характеристики к производимому ими эффекту.

Как и текст Батая, лекцию Фуко следует рассматривать в связи с прочими аспектами его творчества. Текст Батая вписывался в философскую систему (философскую систему не-знания); текст Фуко следует поместить в широкий контекст размышлений об изображении, вехами которых стали комментарии к «Менинам» Веласкеса в «Словах и вещах»[25], как и комментарии к Магритту, Клее и Кандинскому, собранные в книге «Это не трубка»[26]. При всех отличиях тексты Батая и Фуко о Мане представляют нечто общее: как для одного, так и для другого Мане завершает исто-

---

[25] *Foucault M.* Les Mots et les Choses. Paris: Gallimard, 1966.

[26] *Foucault M.* Ceci n'est pas une pipe. Montpellier: Fata Morgana, 1973 (См.: *Фуко М.* Это не трубка / Пер. И. Кулик. М.: Художественный журнал, 1999).

рический цикл; но если для Батая этот цикл открывался Ласко, то для Фуко он начинается с Возрождения.

Один из важнейших принципов западной живописи со времён Возрождения, напоминает Фуко в книге «Это не трубка», состоит в том, что живописное изображение отличается от лингвистической репрезентации тем, что фигуры первого сходны с изображаемым, тогда как фигуры второй с ним не сходны. В то время как лингвистический знак произволен, сходство и живописное изображение эквивалентны. Это смешение изображения и изображаемой вещи лежит в основании принципа *мимезиса*. Именно этот принцип и ставит под сомнение современность. Прежде всего, при помощи абстракции, а в творчестве Магритта — и самого изображения. Написать под рисунком трубки «это не трубка» — значит напомнить о том, что одновременно забывали и знали всегда, — что «одно дело изображение, а другое — изображаемое»[27].

Мане сыграл в этой истории роль первопроходца: не отрывая, как это делает Магритт, изображения от его модели, но выявляя условия репрезентации, то есть показывая ту мёртвую точку, которая позволяет видеть при том условии, что сама остаётся невидимой. Он «применил и задействовал, так сказать, внутри своих картин, внутри того, что они изображали, материальные качества поверхности, на которой он писал»[28]. Таково новшество, которое,

---

[27] *Дамаский*, «Трактат об образе», VI в.

[28] *Foucault M.* La peinture de Manet. Op. cit. P. 4 (С. 21 наст. изд.).

согласно Фуко, ввёл Мане и которое после импрессионизма открыло дорогу всей живописи XX века.

Начиная с Возрождения, этой вершины искусства, старались забыть о нём как об искусстве, забыть о том, что живопись — это изображение на плоской поверхности, что она имеет материальный носитель, вокруг которого можно перемещаться, что она становится видимой благодаря падающему извне свету. Таким образом, для рождения иллюзии следует соблюдать несколько условий: картина должна строиться согласно законам перспективы (принципы правильной конструкции Альберти), должно казаться, что она испускает свой собственный свет, а зритель должен разглядывать картину из центральной точки обзора, строго определённой по отношению к точке схождения. Нужно добавить ещё два условия, чтобы закончить с постулатами альбертианской перспективы: монокулярное зрение и неподвижность глаза. Живопись Мане отказывается от такого легковерия, заставляя «вновь явиться, так сказать, изнутри того, что изображено на картине, те свойства, качества, материальные ограничения холста, которые прежде живопись... старалась затушевать и скрыть»[29].

Выступление Фуко анализирует три способа, которыми Мане выражает это *условие* живописи.

Первый заключается в определённой трактовке пространства изображения. В «Музыке

[29] Ibid. P. 5 (С. 22 наст. изд.).

в Тюильри» отсутствие сходящихся ортогоналей и избыток персонажей первого плана способствуют сплющиванию ансамбля, а следовательно, подчёркивают плоскостность картины. Значимость вертикалей, образуемых на картине стволами деревьев, и горизонтали, составляемой линией выделяющихся на фоне листвы голов, ещё более акцентируется в «Бале в Опере», где эти линии принимают форму опор и широкой горизонтальной балки, поддерживающей ярус. Внимание к форме носителя привлекает не только закрытая глубина, но также удвоение на плоскости картины вертикалей и горизонталей. Пересечение горизонтальных и вертикальных частей корабельных мачт в «Порте в Бордо» подчёркивает сетку и плетение ткани. Положение обоих персонажей «Железной дороги», один из которых обращён к нам лицом, а другой спиной, причём первый смотрит на зрелище, разворачивающееся перед полотном, а второй — на происходящее позади него, отсылает нас к свойственной носителю живописи характеристике: у него есть лицевая и оборотная стороны. Обнаруживать материальность рисунка — значит прежде всего привлекать внимание к формату и плоскостности поверхности.

Важной составляющей живописной иллюзии является работа со светом. Как фрагмент мира картина должна обладать собственным светом; источник света может изображаться, а может быть видимо лишь освещение, формирующее тела и лица и вырисовывающее отбрасываемые тени. В верхней части «Завтрака на траве» присутствует такое традиционное освещение, которое падает откуда-то сверху и

слева от сцены. Но здесь есть также — и это нечто новое — второй тип освещения, падающий перпендикулярно и прямо. То же фронтальное и жёсткое освещение, обнаруживающееся и во «Флейтисте», и в «Балконе», делает «Олимпию» непристойной и служит основной причиной вызванного этой картиной скандала. Зритель стоит там, откуда падает внешний свет; он на стороне того, что делает видимым; он сам оказывается *тем, что делает видимым*: «наш взгляд... светоносен, он несёт свет»[30]. Итак, это освещение сцены есть не что иное, как освещение картины. Не что иное, как сам мир изливает свой свет *внутри* картины, но сама картина *освещается миром*. Эта трактовка освещения, по Фуко, была вторым средством подчеркнуть материальность живописи.

Третий выпад Мане против иллюзионизма изображения касается места зрителя. Перспектива, будучи одной из самых действенных составляющих *мимезиса*, способствует иллюзии. Как мы уже упоминали, перспективистская конструкция картины предполагает, что для того чтобы возник эффект глубины, глаз зрителя должен быть неподвижен, а сам он располагался на должном расстоянии и на правильном месте. Этот принцип Мане нарушает в «Баре в Фоли-Бержер». Место зрителя здесь оказывается неопределённым, так как есть не *одна* точка зрения, но множество равноценных. Указывать зрителю несколько мест — значит заставлять его на каждом занятом им месте чувствовать, что он должен быть в другом; это значит отсылать от

---

[30] Ibid. P. 25 (С. 44 наст. изд.).

одной точки зрения к другой, а психологический дискомфорт от этого перемещения рождает сознание того, что ты занимаешь некое искусственное положение по отношению к перспективистской конструкции.

Таким образом, Фуко, как и Батай, считает, что сюжет для живописи Мане — лишь повод. Но в каком смысле? В том смысле, что она не рассказывает историю, а показывает условия живописности. Не форма выражает основание, содержание, сюжет, как, например, в каллиграмме Аполлинера «Зарезанная голубка и фонтан», где расположение слов на странице отсылает к их значению. Здесь, так сказать, само основание выражает форму, задавая тем самым условия изображения. Так что сюжет одновременно и безразличен, и нет: безразличен в том смысле, что устрица или спаржа больше не имеют иконической привилегии перед лицом; но небезразличен потому, что его надо избирать, заботясь не о реальности, к которой он отсылает, но о его способности разоблачать материальность живописи. Поэтому Фуко подчёркивает, что внимание Мане к проблемам изобразительных средств проявляется в заботе о конфигурации и её смещении.

Мане мы обязаны изобретением «картины-объекта». Он кладёт конец не только выразительности, но и иллюзионистской власти изображения. Делая содержательной материальную поверхность картины, он отрицает как то, что речь идёт об открытом в мир окне, так и то, что для того чтобы можно было верить картине, она должна определяться как визуальная

пирамида. Он порывает с иллюзией прозрачности полотна, разоблачает химеру нематериальности картины.

Фрид: Мане, или тщетные усилия

В «Трёх американских художниках»[31] Майкл Фрид предлагает формулу, которую мог бы принять и Фуко: «От Мане до Матисса живопись постепенно отказывалась от задачи изображать реальность, уделяя всё большее внимание своим внутренним проблемам». Однако эти внутренние проблемы, о которых размышляет Фрид — совсем не те, что интересуют Фуко. Последний отстаивал ту идею, что живопись со времён Возрождения старалась скрыть свою материальность, тогда как Фрид настаивает на том, что с середины XVIII в. интересующая его французская традиция старается скрыть свою направленность, то есть то обстоятельство, что она есть *то, на что смотрит зритель*. Открытие буквальности живописи, по Фриду, — не то, что делает Мане современным. Выявление плоскостности также не может служить определяющей характеристикой его искусства. Таким образом, Фрид в своём творчестве следует анализу модернизма Клемана Гринберга, который дотошно исследует воздействие живописи. Этот период в истории искусства он рассматривает с оригинальной и плодотворной точки

---

[31] Три художника, о которых идёт речь, — Ноланд, Олиски, Стелла. Этот текст представляет собой предисловие к каталогу выставки 1965 г. в Гарварде.

зрения: с точки зрения отношений между картиной и её зрителем.

В этой истории Мане занимает решающее место: выступая против антитеатральной французской традиции, берущей истоки в сочинениях Дидро, он изменяет её и ниспровергает проект Дидро. Автор «Парадокса об актёре» разоблачал в живописи нарочитую театральность, отличающую предназначенное для публики творчество, которое испытывает в то же время недостаток естественности или, как он постоянно повторяет, правды. Здесь не обходится без парадокса, поскольку искусство — не природа и делается лишь для того, чтобы на него смотрели[32]. Такова живописная эстетика, вдохновляющаяся текстами Дидро: живопись, которая хочет быть увиденной, должна отказаться от изначальной условности[33].

Живопись, в особенности французская, следовала указаниям Дидро двояко: посредством драматической концепции картины, замыкающейся перед зрителем; и концепции, именуемой пасторальной, которая, наоборот, затягивала зрителя в картину. Шарден (например, в «Философе, погружённом в чтение») или Грёз (вспомним «Плоды хорошего воспитания») двигаются по пути поглощения (впитывания). Персонажи целиком изображаются своими действиями или размышлениями, не осознавая того, что на них смотрят. Сцена не выстраивается *для* зрителя;

---

[32] См.: *Grimaldi N.* Quelques paradoxes de l'esthétique de Diderot // Revue philosophique. 1984. № 3.

[33] *Fried M.* La Place du spectateur (1980; Esthétique et origines de la peinture moderne. t. I) / Trad. fr. par Cl. Brunet. Paris: Gallimard (coll. «NRF/essais»), 1990.

он, так сказать, исключается из происходящего. Курбе следует другим путём, когда изображает себя в картине («Добрый день, господин Курбе» или «Ателье»), перенося сюда зрителя (художник — первый зритель произведения). Устраняя таким образом автора, он элиминирует потенциально театрализующий картину фактор живописи.

Но в начале XIX в. во Франции эта традиция антитеатральности переживает кризис[34]. Начинают понимать, что поглощение — это притворство, что эта скрывающая уловку (направленность живописи) уловка ведёт к противоположности того, к чему стремились: к высшей степени театральности. Произведения Фантен-Латура, Легро, Уистлера, если назвать лишь несколько имён, показали исчерпанность антитеатральной конвенции и новое устремление живописной выразительности. «Девушка в белом» Уистлера поглощена и в то же время обращена лицом к тому, кто смотрит на картину: в противоположность персонажам Грёза, её поглощённость больше не означает, что она игнорирует присутствие зрителя. Эта интериорность, разделённая между сокровенностью собственных мыслей, с одной стороны, и сознанием того, что её созерцают и что для созерцания она и предназначена, с другой — эмблематична для того, чем, согласно Фриду, озабочены и критика, и живопись 1860-х гг. Для художников этого поколения речь идёт о том, чтобы победить фальшь. Не о том, что нарисованный персонаж сознаёт, что на него смотрят, в чём,

[34] Id., Le Modernisme de Manet. Op. cit.

строго говоря, нет никакого смысла; но о том, что этот фронтальный взгляд говорит, что художник больше не намерен отрицать, что живопись предназначена для того, чтобы на неё смотрели.

Мане начисто порывает с этой традицией. Он сознательно интегрирует в свои картины зрителя: Мане счёл необходимым «абстрактно утвердить присутствие зрителя — ввести в живопись разделение, дистанцию и взаимное противостояние, которые всегда характеризуют отношение живопись—зритель в его традиционной, не претерпевшей изменений форме — для того, чтобы избежать пагубных последствий театрализации этого отношения»[35]. Таким образом, его живопись одновременно и антитеатральна, поскольку лишена напыщенности, и театральна, поскольку она видима, и эта видимость составляет одно из её измерений. Другими словами, дело теперь не в театральности действия, а в театральности экспозиции.

Как замечает Мейер Шапиро, которого Фрид цитирует в примечании своего труда о Мане[36], лицо, видимое в профиль, — это «он» или «она»; но тот, кого мы видим в лицо — это «ты». «Ты» имеет значение лишь по отношению к «я», то есть для «я». Понятно, к кому

---

[35] Ibid. Le Réalisme de Courbet (1990; Esthétique et origines de la peinture moderne. t. II) / Trad. fr. par M. Gautier. Paris: Gallimard (coll. «NRF/essais»), 1993. P. 216—217.

[36] *Shapiro M.* World and Pictures. Paris-La Haye, 1973. P. 38—39 (цит. по: *Fried M.* Le Modernisme de Manet. Op. cit. P. 207).

обращены лица официантки из «Бара в Фоли-Бержер», «Официантки с кружками» или сидящей у решётки женщины с «Железной дороги». Тогда как у зрителя, сформированного вековой традицией живописи и ожидающего замкнутого изображения, они вызывают двойственное отношение. Фронтальность лиц предполагает присутствие зрителя, ведь «ты» взывает к «я». Фронтальное положение, как у стоящего справа офицера в «Расстреле Максимилиана», как у «Олимпии» или у ангелов с «Мёртвого Христа с ангелами», нейтрализует обычные эффекты поглощения и порождает другой результат, противоположный прежнему: требуется присутствие зрителя.

Однако когда к зрителю обращаются повёрнутые к нему лица, он в то же время отстраняется не-экспрессивностью взглядов. Идёт ли речь о взгляде молодой женщины, находящейся на первом плане в «Завтраке на траве», взгляде «Олимпии» или молодого человека с «Завтрака в мастерской», все они пусты. *Содержание* этих взглядов обманывает ожидания, порождаемые их *направлением.* Словно какой-то занавес мешает коммуникации сознаний; он замыкает сцену на себе самой, исключая зрителя. Конечно, может показаться, что эту непрозрачность взглядов можно прочесть как продолжение традиции поглощения; разве эти персонажи не отрешены от мира, ведь они целиком заняты своими мыслями? Однако современники Мане воспринимали эти лица совсем иначе: с их неживыми взглядами не согласовывалась никакая психологическая углублённость. Впечатляющая череда критиков, которых перечисляет

Фрид[37], бросает обратный упрёк: персонажи картин Мане пусты, непроницаемы, лишены внутреннего мира, неспособны к какому бы то ни было обмену. Некоторые расценивают этих персонажей как «чучела», Торе говорит о пантеизме Мане, из-за которого он ценит «голову не больше, чем туфлю», тогда как Поль Манц заявляет, что «человеческое содержание картин» принесено в жертву. Таков эстетический нейтралитет модернизма, сформулированный Золя: любой разговор о психологии персонажей выказывает озабоченность сюжетом, так что в настоящее время поводом для живописи оказывается сюжет и ничто иное. Хотя зрителя домогаются, к нему обращаются, в конце концов, его не принимают во внимание. Гипнотический эффект этой живописи обусловлен парадоксальным вопросом, на который не ждут ответа.

Таким образом, скандальность творчества Мане не обусловлена ни громкими заявлениями, ни иконоборческими жестами, ни провокационными сюжетами. Вся разрушительная мощь его живописи основывается на новаторской художнической трактовке сюжетов, зачастую весьма традиционных («Олимпия» повторяет «Венеру Урбинскую» Тициана, «Завтрак на траве» вдохновляется «Сельским концертом» Джорджоне). В действительности это продуманная эстетика, но также продуманная этика, и лучше было бы сказать: *эст-этика*. Ведь у строгих стилистических приёмов есть

---

[37] Ibid., passim.

этические импликации. Живопись, которой техническая виртуозность позволяет исчезнуть как живописи, достигающая тем самым вершины искусства, состоящего в том, чтобы исчезнуть как искусство, несёт в себе нравственные качества чистоты, скромности и приличия. Напротив, живопись, афиширующая себя как живопись, не стремящаяся, к примеру, представить ногти персонажей или оставляющая лица в наброске, воспринимается как живопись в техническом и нравственном смыслах неглубокая, неприличная и непристойная.

Однако этот этико-эстетический скандал скрывает некое смятение. Смятение, вызванное обманутыми ожиданиями. Ожиданиями живописи, которая рассказывает истории, выражает чувства и заставляет их испытывать. Ожиданиями живописи, в которой форма скрывается ради содержания, проработанности и точности образа, выступающего условием его референциальной силы. Исследования Батая, Фуко и Фрида различаются — мы видели в чём именно, — и тем не менее они совместимы. Все трое акцентируют замешательство зрителя. Но каждый настаивает на одном из аспектов этого замешательства, потому что обращается к одному из аспектов ожиданий. Согласно Фриду, там, где зритель жаждет застать сцену, а значит, рассчитывает на замкнутость репрезентации, он обнаруживает, что застают его и что картина является не фрагментом мира, но предназначенной для рассматривания поделкой. Согласно Фуко, ожиданию референциальной живописи и легковерию Мане противопоставляет неприятие картины, непрозрачной в отношении

референта и ненароком подчёркивающей «ре» репрезентации. Согласно Батаю, ожиданию какой-то театральной формы живопись Мане отвечает «обнажённостью “того, что мы видим”», противопоставляя тем самым зрителя миру, из которого исчезли внушающие доверие человеческие категории.

Для всех троих Мане — автор живописи, которая даётся как то, что она есть, и которую принимают за то, чем она не является.

Давид Мари

ЛИЦО/ОБОРОТ, ИЛИ ЗРИТЕЛЬ В ДВИЖЕНИИ

Публикация выступления, которое Мишель Фуко посвятил искусству Мане в 1971 г., составляет важный этап в том представлении, которое складывается у нас об истории современной живописи. Действительно, этот текст, вписывающийся в формалистскую парадигму, толкующую о плоскостности и материальности произведения, открывает новую проблематику его экспликации и создания — я хочу сказать, проблематику места зрителя. Эта тема, конечно, меньше всего развивается в трёх разделах «Живописи Мане»[1], но она отнесена в конец выступления, что в риторическом плане свидетельствует о её значимости в глазах Фуко. Впервые выделяя место зрителя в качестве самостоятельного вопроса, специфичного для современной живописи, выступление в Тунисе инициирует настоящий переворот в истории её изучения.

Эта новация не была зафиксирована на бумаге; через несколько лет после выступления

---

[1] *Foucault M.* La peinture de Manet. Paris: Société française d'esthétique, 2001.

Фуко Майкл Фрид выпускает в США труд, озаглавленный «Модернизм Мане»[2], последний том триптиха, посвящённого истокам современной живописи. Конечно, это не случайность: хотя он нигде не упоминает речь, произнесённую Фуко в Тунисе, Фрид часто и точно ссылается на его исторические и политические труды. Между Фуко и Фридом вырисовывается, таким образом, преемственность не только в рассмотрении искусства Мане с точки зрения зрителя, но и в изучении того, как его произведения изменяют место, традиционно предписываемое этому последнему.

И тем не менее эти предварительные размышления не должны затенять фундаментальное расхождение между обоими авторами по поводу Мане. Для Мишеля Фуко Мане открывает историю современной живописи: «Мне кажется, что, помимо того же импрессионизма, Мане сделал возможной... всю живопись XX в.»[3]. Для Майкла Фрида, напротив, Мане завершает исторический период: он строит своё искусство на отношении с произведениями прошлого, тогда как импрессионисты, а заодно и большинство современных художников, порывают связи с живописной традицией. По Фуко, Мане — первый в своей *эпистеме*; по Фриду — последний.

Это различие в историческом разделении, по-видимому, объясняется методологическим противоречием, возникающим между обоими

---

[2] *Fried M.* Le Modernisme de Manet (Esthétique et origines de la peinture moderne. t. III) / Trad. fr. par Cl. Brunet. Paris: Gallimard (coll. «NRF/essais»), 2000.

[3] *Foucault M.* La peinture de Manet. Op. cit. P. 3 (С. 20 наст. изд.).

авторами. Фуко явно отстаивает подход формалистского типа, тематизирующий у Мане поиск, предвосхищающий материальность и плоскостность современных произведений: «Мане первым в западном искусстве... использовал и задействовал, так сказать, внутри своих картин, внутри того, что они изображали, материальные качества поверхности, на которой он писал»[4].

Фрид открыто порывает с этим подходом, разоблачая предпосылки и ограничения формализма. В «Модернизме Мане» он показывает, как Клеман Гринберг проецирует на творчество Мане характеристики, свойственные не ему, но, скорее, искусству импрессионизма: «...можно счесть плоскостность одним из фундаментальных параметров его искусства, если признать, что модернистская интерпретация живописи 1860-х гг., пионером которой его обычно считают, была результатом обращения к импрессионизму»[5]. К этой реконструкции *a posteriori* добавляется неспособность формализма выявить самое происхождение этой плоскостности. Гринберг и его приверженцы не могут ответить на вопрос Тимоти Дж. Кларка[6], который Фрид принимает на свой счёт: «В данном случае мы должны задаться вопросом, почему буквальное присутствие поверхности как таковое становится интересным для

---

[4] Ibid. P. 4 (С. 21 наст. изд.).

[5] *Fried M.* Le Modernisme de Manet. Op. cit. P. 36.

[6] См.: *Clark Th. J.* The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers (1984). Новое издание: Princeton (NJ): Princeton University Press, 1999. P. 10.

искусства»[7]. Чтобы ответить на этот вопрос, Фрид отворачивается от формализма.

Эта двойная историческая и методологическая оппозиция между Фуко и Фридом получает непосредственное выражение в положении зрителя, вернее, в том, что мотивирует у Мане изменение этого положения: обусловлено ли изменение места зрителя, осуществляемое в творчестве Мане, тематизацией материальности произведения или его принятием живописной условности, превращающейся в объект созерцания? Ответ на этот вопрос предполагает предварительное разрешение некоторых затруднений: прежде всего, занимает ли зритель Мане одно и то же место и у Фуко, и у Фрида? А если нет, то что движет зрителем Мане?

Давайте сперва спросим у Фуко о влиянии материальности на место зрителя у Мане. Построение выступления может произвести такое впечатление, что появление этой материальности в произведении Мане служит источником движения его адресата. Действительно, Фуко обращается к этому движению, лишь показав, что Мане размечает полотно как кусок пространства и рассматривает его как освещённый снаружи объект: таким образом, в дискурсивной последовательности анализа тематизация материальности предшествует движению зрителя. Исходя из этого первое может служить причиной для второго.

Однако Фуко в своём выступлении ни разу не упоминает о такой причинности, а потому

---

[7] *Fried M.* Le Modernisme de Manet. Op. cit. P. 35.

следует воздержаться от подобной интерпретации порядка его дискурса. В своём тунисском выступлении он последовательно изучает три характеристики искусства Мане, располагая их рядом друг с другом. Эти три характеристики оказываются на одном и том же уровне: полотно, рассматриваемое как ограниченная поверхность, и то же полотно, рассматриваемое как освещённый объект, располагается на том же уровне, что и движение зрителя. Это движение составляет лишь одну из черт, позволяющих специфицировать творчество Мане, как и материальность: таким образом, эта последняя в описании и аргументации Фуко не обладает никаким особенным преимуществом перед подвижностью зрителя.

Чтобы проверить эту гипотезу, мы должны обратиться к истории места зрителя, намеченной в эскизе к «Живописи Мане» в «Словах и вещах»[8]. В классическом изображении зрителю предписывается идеальное и фиксированное место, откуда он легко может видеть изображаемое зрелище. Произведение указывает зрителю это место двумя способами: разумеется, посредством перспективы, но также и посредством взгляда изображённых персонажей. Это происходит на содержащих автопортрет «Менинах»[9] Веласкеса: «От глаз художника к объекту его созерцания властно прочерчена

---

[8] *Foucault M.* Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines. Paris: Gallimard (coll. «Bibl. Des sciences humaines»), 1966. P. 19–31 (См.: *Фуко М.* Слова и вещи. С. 41–53).

[9] Диего Веласкес, «Менины», 1656, масло, холст, 318×276 см. Мадрид, Музей Прадо.

линия... она пересекает реальную картину и достигает перед её поверхностью той точки, с которой мы видим художника, смотрящего на нас»[10]. Отношения между зрителем и персонажем перевёрнуты: первый видим, второй видит. И этот взгляд персонажа на зрителя диктует ему его место.

Но почему классическое изображение так старается указать место для своего восприятия, навязать зрителю расположение по отношению к себе? Согласно Фуко, речь прежде всего идёт о том, чтобы скрыть от него полотно как ограниченную поверхность, имеющую оборотную сторону. Обездвиживание зрителя в полушаге от произведения — часть стратегии сокрытия плоскостности его основания: «Нужно было отрицать и то, что картина представляет собой кусок пространства, перед которым зритель может перемещаться, вокруг которого он может ходить, обе стороны которого он может видеть, а потому живопись, начиная с *кватроченто,* фиксировала некое идеальное место, с которого и только с которого можно и нужно было разглядывать картину»[11]. Указывая зрителю определённое место, классическое изображение позволяет ему поверить в условное изображаемое пространство: место зрителя оказывается одним из условий *мимезиса.* Материальности произведения, угрожающей доверию воспринимающего, нужно избегать, чтобы захватить

---

[10] *Foucault M.* Les Mots et les Choses. Op. cit. P. 20 (См.: *Фуко М.* Слова и вещи. С. 42.).

[11] *Foucault M.* La peinture de Manet. Op. cit. P. 4—5 (С. 22 наст. изд.).

воспринимающего. Следовательно, нужно воспрепятствовать подвижности, которая может позволить ему заглянуть за *оборотную сторону* произведения и дать понять, что произведение — это только *лицевая сторона*, а изображение — всего лишь иллюзия.

Тем не менее место зрителя для Фуко — лишь один из диспозитивов элизии материальности в классической репрезентации. В «Живописи Мане» Фуко сразу же подчёркивает три остальные условия этого хода: прежде всего, создание трёхмерного пространства при помощи перспективы призвано компенсировать плоскостность основания; затем, обращение к кривым линиям призвано заставить забыть о прямых линиях краёв и углов полотна; и, наконец, утверждение внутреннего освещения внутри изображения должно соперничать с освещением, внешним по отношению к полотну, и скрывать его. Таким образом, в классической репрезентации недостаточно просто предписать зрителю точное место, чтобы заставить его забыть о материальности произведения и о его носителе: подвижность зрителя — лишь одна из опасностей, грозящих эффекту реальности, и это обстоятельство требует от нас определённой осмотрительности при обсуждении самого происхождения места зрителя. Действительно, устанавливая эти условия, Фуко ставит перспективу и положение зрителя на один уровень: эти два элемента выступают как одновременные, даже соперничающие, а значит, несмотря на то, о чём Фуко говорит в конце своего выступления, между появлением трёхмерного пространства и локализацией воспринимающего нет причинно-следственных отношений.

Существует внутреннее противоречие между выступлением в Тунисе и «Словами и вещами»: в то время как в самом конце «Живописи Мане» место зрителя в классической репрезентации представляется как указанное перспективой, в 1966 г. оно задаётся взглядом изображённых персонажей, то есть элементом, который *a priori* не причастен к стратегии отхода к материальности. Следовательно, местоположение зрителя у Фуко имеет два различных истока: один носит формальный характер, тогда как другой в большей степени связан с изображаемым сюжетом. Эти два источника могут конвергировать или дивергировать, противоречить друг другу: так, мы видим, что для зрителя некоторых классических изображений находится два возможных места, с которых можно рассматривать сцену. Эта ремарка побуждает нас пояснить отношение причинности, которое могло бы существовать у Фуко между диспозитивом ухода в материальность и атрибутированием точного места для зрителя в классическом изображении. Быть может, среди трёх характеристик классической репрезентации расположение воспринимающего в конечном итоге подчиняется у Фуко иной логике, нежели сокрытие материальности. И если в классической репрезентации не существует причинной связи между сокрытием материальности и местоположением зрителя, возможно, у Фуко нет такого рода отношения и между утверждением, проявлением материальности в современной живописи, и перемещением зрителя.

«Живопись Мане» предоставляет случай проверить это предположение: творчест-

во Мане, по Фуко, стремится вернуть свободу зрителю. Воспринимающего побуждают оставить своё идеальное, фиксированное и фронтальное место, возвращают ему подвижность: «...Мане задействует свойство картины быть, так сказать, не вполне нормативным пространством, чьё изображение фиксирует для нас или для зрителя единственную точку, при взгляде из коей картина является пространством, перед которым и по отношению к которому можно перемещаться...»[12]. Анализ «Бара в Фоли-Бержер»[13] позволяет Фуко различить два типа перемещений: первое — параллельно носителю картины. Он появляется в двух из трёх «систем несовместимости»[14], которые выделяет Фуко. Прежде всего, «между тем, что представлено в зеркале, и тем, что должно было бы там отражаться, существует расхождение... Для того чтобы увидеть помещённое здесь отражение женщины, нужно, чтобы зритель и художник оказались... сбоку; тогда у этой женщины действительно было бы отражение, которое мы здесь видим, у правого края»[15]. Таким образом, зритель последовательно занимает два разных места перед произведением, оказываясь смещённым, экс-центрированным по отношению к произведению, отсылающему его к одной из двух сторон, вынуждая его, так сказать, оста-

---

[12] Ibid. P. 31 (С. 53 наст. изд.).

[13] Эдуард Мане, «Бар в Фоли-Бержер», 1881—1882, масло, холст, 96×130 см. Лондон, галерея Института Курто.

[14] *Foucault M.* La peinture de Manet. Op. cit. P. 30 (С. 50 наст. изд.).

[15] Ibid (С. 53 наст. изд.).

вить своё первоначальное место, чтобы двигаться вдоль поверхности, скользя по плоскости полотна. Это перемещение воспринимающего, производимое полотном, усиливается второй «системой несовместимости», касающейся положения посетителя. Фуко замечает, что, стоя перед официанткой «Бара в Фоли-Бержер», этот персонаж по логике вещей должен был бы отбрасывать на неё тень. Отсутствие такой тени позволяет думать, что клиент стоит не прямо перед ней, а сбоку. Будь то зеркальная игра или расположение посетителя, произведение, очевидно, заставляет воспринимающего покинуть своё обычное место, децентрировавшись параллельно поверхности полотна.

Второй тип движения непосредственно продолжает первый: теперь речь идёт уже не о движении зрителя вдоль полотна и даже не о его смещении к краю, но о том, чтобы буквально перейти на другую сторону произведения: «... ведь полотно, — напоминает Фуко, — это поверхность, имеющая горизонталь и вертикаль, но к тому же это поверхность с двумя сторонами — *оборотной* и *лицевой*. И эта игра с *оборотной* и *лицевой* сторонами... разыгрывается у Мане»[16]. В «Официантке с кружками»[17], например, художник изображает персонажей, которые глядят в двух противоположных направлениях — один на переднюю, а другой на заднюю часть картины. Зрелище, на которое смотрят эти последние, нам не показывается в противоположность

---

[16] Ibid. P. 15 (С. 34 наст. изд.).

[17] Эдуард Мане, «Официантка с кружками», 1879, масло, холст, 77,5×65 см. Париж, Музей д'Орсе.

тому, что происходит в классическом изображении. Зритель чувствует, что персонажи отсылают его то к *лицевой*, то к *оборотной* стороне произведения. Здесь намечается движение зрителя то к *лицевой*, то к *оборотной* стороне. Фуко подмечает ту же структуру в «Железной дороге»[18], на сей раз делая вывод из траектории воспринимающего: Мане «вызывает у зрителя желание обойти вокруг полотна»[19]. Приглашая зрителя обойти вокруг полотна, живопись Мане впервые показывает природу своего носителя, то есть основополагающую материальность своей структуры.

Таким образом, у Фуко между проявлением материальности и перемещением зрителя выстраивается отношение не причинности, но одновременности. Действительно, перемещение воспринимающего вызывается отнюдь не каким-то проявлением материальности. В «Официантке с кружками», как и в «Железной дороге», подвижность зрителя всякий раз провоцируется игрой взглядов и их направления, то есть изобразительными элементами произведения: в творчестве Мане оно обусловлено не формой, а изображением.

С этой точки зрения нельзя сказать, что, согласно Фуко, материальность у Мане служит причиной движения зрителя. Как раз наоборот, именно движение зрителя позволяет последнему постичь материальность произведения:

---

[18] Эдуард Мане, «Железная дорога», 1872—1873, холст, масло, 93×114 см. Вашингтон, Национальная галерея искусств.

[19] *Foucault M.* La peinture de Manet. Op. cit. P. 18 (С. 37 наст. изд.).

заставляя зрителя перемещаться параллельно произведению, изобразительные элементы подводят его к краю картины. Они побуждают его обогнуть полотно. Они заставляют его признать, что существует оборотная сторона произведения, то есть вспомнить, что картина — это не только лицевая сторона поверхности. «Подвижный зритель перед картиной», — замечает Фуко. И добавляет: «полотно проявляется в своей физичности»[20]. Перемещение зрителя делает возможным проявление материальности: это новое отношение причинности утверждает приоритет движения воспринимающего перед проявлением материальности.

Итак, в этом выступлении Фуко противостоят друг другу две логики: преобладающая эксплицитно формалистская логика и имплицитная логика, которая, как мне кажется, в вопросе о зрителе вступает в противоречие с формализмом. «Живопись Мане» представляет собой текст, однородность которого лишь кажущаяся. Во всяком случае, Фуко не вскрывает основания формализма и современной живописи. В действительности, в этом тексте он меньше интересуется последней, нежели её происхождением — разрушением изображения: он отвечает на вопрос, заданный Кларком Гринбергу, прежде чем этот вопрос был поставлен. Прорыв плоскостности и материальности смог произойти лишь из-за уже существовавшей противоречивости изобразительных элементов, побуждающей зрителя последовательно занимать несколько разных мест, перемещаться по от-

---

[20] Ibid. P. 31 (С. 54 наст. изд.).

ношению к произведению, осознавать его конститутивную вещность. Подвижность зрителя, вызванная этим внутренним подрывом изображения, стала истоком современной живописи, её пусковым механизмом.

Можно сказать, что Майкл Фрид в «Модернизме Мане» делает выводы из выступления Мишеля Фуко: заставляя зрителя пошевеливаться, произведение Мане становится видимым в качестве вещи. Оно соглашается стать видимым в качестве вещи. Таким образом, Мане принимает живописную условность, требующую, чтобы всякая живопись была увидена в качестве живописи, и скрыто управляет отношениями между полотном и его зрителем. Этот вывод позволяет Фриду ситуировать творчество Мане не только по отношению к его последователям, но и по отношению к его предшественникам, и предложить новую версию истории французской живописи второй половины XIX в. Действительно, принимая условия живописи, связующие полотно и зрителя, Мане завершает антитеатральную традицию французской живописи, которая выкристаллизовалась около 1750 г. под пером Дидро и которая разрушается кистями в 1860-е гг.

Начиная с 1750-х гг. само присутствие зрителя ставит перед художниками, видящими в этом присутствии угрозу *мимезису*, проблему. Изображённый персонаж, знающий, что на него смотрит зритель, рискует утратить всякую естественность, всякую спонтанность, что вредит эффекту реальности, то есть возможности зрителя слиться с изображением. Поэтому от

Шардена до Курбе складываются различные изобразительные стратегии, призванные устранить прямой взгляд воспринимающего, нейтрализовать соглашение, по которому картины пишутся для того, чтобы на них смотрели: первое решение заключается в том, чтобы представить персонажей в психологическом состоянии поглощённости — таком, что они забывают о присутствии зрителя. Поглощённые своими делами, изображаемые у Шардена люди не сознают существования внешнего наблюдателя, который тем больше верит в реальность их мира. Таким образом, эта драматическая концепция имеет своей целью исключить зрителя, отстранить его от окрашенной поверхности.

Иная тактика, напротив, заключается в том, чтобы втянуть зрителя в полотно: в творчестве Курбе, например, изображение должно впитать, поглотить зрителя, заставив его отказаться от позиции наблюдателя. Эта пасторальная концепция стремится включить зрителя, приблизив его к поверхности рисунка. Идёт ли речь о том, чтобы привлечь или оттолкнуть воспринимающего, вдохновляющаяся антитеатральностью французская живопись стремится избежать, уклониться от взгляда, который на неё устремляет последний, то есть её цель именно в том, чтобы избежать взгляда, переместив зрителя.

В «Модернизме Мане» Фрид показывает, как Мане взрывает всю традицию Дидро изнутри: признавая, что невозможно отрицать присутствие зрителя перед произведением, он соглашается с тем, что картина — это объект созерцания. Мане принимает присутствие зрите-

ля, его взгляд на свои полотна; вместо того чтобы понапрасну бороться с этой конститутивной чертой живописного акта, он её подчёркивает. В этом пункте Фрид соглашается с Фуко: Мане утверждает существование зрителя и порывает с попытками от него уклониться.

Тем не менее это замечание не должно затушёвывать глубокое различие между двумя авторами: согласно Фриду, признание зрителя у Мане не означает утверждения свободы его движения, как полагает Фуко. Напротив, здесь, после попыток исключения и включения, сознательно утверждается фронтальное положение. Мы видим, как от Фуко к Фриду вырисовываются две истории живописи, почти противоположные по своей траектории: согласно первой, Мане перемещает зрителя к *оборотной* стороне полотна; согласно второй, он перемещает его вдоль *лицевой* стороны произведения.

Остаётся выяснить, как происходит то перемещение зрителя, которое, согласно Фриду, характеризует творчество Мане. Но прежде нужно выделить механизмы перемещения в живописной традиции, идущей от Дидро, чтобы посмотреть, не использует ли Мане те же самые механизмы в других целях. В драматической концепции покинуть своё обычное место воспринимающего побуждает, прежде всего, изображение поглощённости. Но как обеспечить поглощённость персонажей? Через игру взглядов. У Шардена, например, сосредоточенные взгляды означают концентрацию персонажей исключительно на своём занятии: «Должно казаться, будто персонажи забыли

о присутствии зрителя», — утверждает Фрид в «Месте зрителя»[21]. Однако для того, чтобы сдвинуть зрителя, фиксированности взгляда недостаточно: ещё нужно, чтобы этот взгляд скользил мимо него: «...всё происходит так, как если бы присутствие зрителя грозило отвлечь *dramatis personae* от их чрезвычайно важных занятий»[22]. Персонаж не должен видеть, что его видят, если не хочет утратить свою достоверность, своё правдоподобие. Своим взглядом изображаемый персонаж исключает зрителя: он не должен почувствовать, что на него смотрят.

В пасторальной концепции перемещать зрителя будет само изображение взглядов, но с тем чтобы включить его в произведение, а не исключить. К примеру, анализируя «Похороны в Орнане»[23] в «Реализме Курбе»[24], Фрид показывает, как Курбе подталкивает зрителя от центра влево, давая различные направления взглядам человека с крестом и могильщика. Таким образом, Курбе заставляет зрителя двигаться вместе с процессией, проходящей перед его взором. Он побуждает его войти в картину: «...речь о том, чтобы почти в телесном смысле завлечь художника-зрителя в картину, по крайней мере час-

---

[21] *Fried M.* La Place du spectateur (Esthétique et origines de la peinture moderne. t. I) / Trad. fr. par Cl. Brunet. Paris: Gallimard (coll. «NRF/essais»), 1990. P. 62.

[22] Ibid. P. 63.

[23] Гюстав Курбе, «Похороны в Орнане», 1849—1850, масло, холст, 315×668 см. Париж, Музей д'Орсе.

[24] *Fried M.* Le Réalisme de Courbet (Esthétique et origines de la peinture moderne. t. II) / Trad. fr. par M. Gautier. Paris: Gallimard (coll. «NRF/essais»), 1993.

тично, поборов театральность»[25]. Итак, по Фриду, антитеатральное произведение использует изобразительные элементы, чтобы увести зрителя, заставить его покинуть свою сомнительную фронтальную позицию.

Так как же Мане перемещает зрителя? Использует ли он иную технику, чтобы заставить его сменить своё первоначальное положение, диктуемое художественной условностью? В «Реализме Курбе» Фрид отвечает на этот вопрос, анализируя ту же картину, что и Фуко: здесь тоже изменить своё положение относительно картины зрителя заставляет игра взглядов. «В последнем амбициозном произведении Мане, "Баре в Фоли-Бержер", исключительная важность взгляда подчёркивается отражением в зеркале бара посетителя, стоящего прямо напротив буфетчицы, или, скорее, неразрешимым противоречием между композицией, располагающей здесь реального зрителя, и оптическими законами, которые должны бы управлять отражением в зеркале и которые требуют, чтобы зритель располагался намного правее»[26]. В то время как Курбе использует взгляд своих персонажей, чтобы захватить зрителя, Мане пользуется им, чтобы переместить зрителя относительно произведения: именно игра этих взглядов позволяет Мане покончить с выдуманной Дидро фикцией отсутствия зрителя; эта игра позволяет ему принять живописное правило, согласно которому картина — это объект созерцания.

---

[25] Ibid. P. 135.

[26] Ibid. P. 216.

В завершение нашего исследования мы можем лишь ещё раз подчеркнуть взаимодополняемость интерпретаций искусства Мане, которые предложили сперва Фуко, а затем Фрид. Оспаривая утверждение Фуко о том, что Мане перемещает зрителя перед своим произведением, Фрид тем не менее подчёркивает трудность, даже невозможность для зрителя занять фронтальное положение. Ведь зритель Мане «чувствует неуместность ситуации, порождаемой его предполагаемым присутствием, как если бы пространство перед полотном уже было занято и пришлось бы предпринять значительные усилия, чтобы найти себе место»[27]. Он видит себя во власти двух противоборствующих сил: центростремительной силы, влекущей его к *лицевой* стороне, и силы центробежной, тут же толкающей его к *оборотной* стороне произведения. Таким образом, у Фрида обнаруживается то же смещение, то же принуждение к смещению, о котором говорил Фуко, и эта общая тенденция заставляет нас признать преемственность, существующую между этими двумя подходами.

Эта преемственность проявляется прежде всего в отношении того, что движет зрителем, побуждает его двигаться: и у Фуко, и у Фрида перемещение зрителя вызывается взглядом изображаемых персонажей. Если это соответствует подходу Фрида, то у Фуко это тем удивительнее, что взгляд составляет изобразительный, а не формальный элемент. Смещая зрителя «Бара в Фоли-Бержер» к краю карти-

---

[27] Ibid. P. 217.

ны, игра взглядов отсылает этого последнего не к тому, что изображено, но к самому изображению. Таким образом, посредством взглядов изображение обнаруживает свою сущность, состоящую в том, чтобы заставить забыть о себе как об изображении. Подталкивая зрителя к *оборотной* стороне полотна, оно заставляет его признать, что картина — это только *лицевая* сторона, поверхность.

Но зачем же Мане так закручивает изображение? Изыскания Фрида дают здесь нечто весьма ценное: они показывают, что Мане не занимается разрушением изображения, поскольку он принимает художественную условность, вытесненную веком антитеатральной традиции. В 1863 г. отрицание присутствия зрителя становится нестерпимым, и Мане первым делает из этого выводы. Итак, этот кризис антитеатральной традиции, воплотившийся в искусстве Мане, объясняет растущий интерес художников и критиков к материальности и плоскостности: «То, что всегда интерпретировали как утверждение плоскостности, возможно, представляет собой нечто более существенное — попытку постичь картину в её целостности, живопись как живопись, то есть как картину, что позволило бы ей предстать перед зрителем так, как никогда ещё не бывало»[28].

Отказ от формализма à la Гринберг позволяет Фриду не только дополнить предложенный в тунисском выступлении подход Фуко, но и сформулировать чёткий и убедительный ответ на вопрос, заданный Кларком: отказ Мане от

---

[28] *Fried M.* Le Modernisme de Manet. Op. cit. P. 127.

антитеатральной традиции, присущий французской живописи начиная с 1750 г. и ослаблявший изображение в его предметности, сделал возможным появление материальности и плоскостности импрессионистского искусства 1860-х гг.

Тьерри де Дюв

«АХ! МАНЕ!..». КАК МАНЕ СКОНСТРУИРОВАЛ «БАР В ФОЛИ-БЕРЖЕР»?[1]

Думаю, все, чей возраст ещё позволяет об этом помнить, знают, где они находились, когда услышали об убийстве Кеннеди. Я же помню, где находился, когда узнал о смерти Мишеля Фуко: со своей двенадцатилетней дочерью на борту самолёта, возвращавшегося из Канады. Случайно заглянув в газету, которую читал мой сосед, я был потрясён. Поездка оказалась грустной, и эта грусть так и не оставила меня. Но кроме этого тягостного воспоминания у меня есть и другое, более давнее, — воспоминание о том моменте в жизни, когда я дал Фуко обещание, которого так никогда и не сдержал. Это было, вероятно, в 1981 г. Фуко пригласили по программе Франки в университет Лувена, мою *Alma Mater*.

---

[1] Английская версия, отличающаяся от настоящего текста и носящая название «How Manet's "Bar at the Folies-Bergère" is constructed», была опубликована вместе с критической беседой с Джеймсом Элкинсом в «Critical Inquiry», № 25, осенью 1998 г. Другая версия, показывающая создание картины и сопровождаемая интерпретацией, вошла в третью главу книги «Voici, 100 ans d'art contemporain» («Здесь: 100 лет современного искусства»). Gand: Ludion-Flammarion, 2000.

Он читал курс по признанию, и я не пропустил ни одной лекции. В то время я был преподавателем художественной школы в Брюсселе и вовсю работал над своей докторской диссертацией. Я узнал, что по четвергам Фуко поступает в распоряжение студентов и что этим очень мало кто пользуется, должно быть, из скромности. Я пошёл увидеться с ним. Рассказал, как много значат для меня его труды, и что в моём сознании всё более и более укрепляется идея о том, что настало время перенести на современное искусство «археологический» взгляд, тот самый взгляд, что он направил на *эпистему* классической эпохи. «Как вы полагаете, это возможно?», — спросил я его. — «Так что же вы медлите?», — отвечал он. «Я медлю оттого, что современность слишком близко. Нет исторической дистанции, которой вы располагали в отношении классической эпохи. Моя дилемма состоит в следующем: если археология современности осуществима, это означало бы, что мы уже не современны; мы же всегда современны, а значит, археология современности неосуществима». Фуко засмеялся своим открытым и обезоруживающим смехом. «Не делайте так, — сказал он, — не пристало вам рассуждать о том, современны вы ещё или уже нет. Сделайте то, что вы должны сделать, и предоставьте решать своим читателям». В тот день я освободился, и, хотя посвятил Мишелю Фуко две книги[2], этого недостаточно, чтобы отблагодарить того, кто, к сожалению, уже не может

---

[2] *Duve Th., de.* Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité. Paris: Minuit, 1989; Kant after Duchamp. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1996.

принять мою благодарность, того, кто незаслуженно подарил мне звание археолога. В тот день разговор у нас зашёл о современном искусстве и о том, можно ли расценивать его как наследие авангарда. Фуко проявил себя скептиком и спросил меня, что я понимаю под авангардом. Меня угораздило сказать: «Да вот, к примеру, Мане». Он загадочно вздохнул: «Ах! Мане...». Я понятия не имел, что он работал с Мане, и сам он ничего об этом не сказал. Вместо того Фуко сказал, что хотел бы вернуться к этому, когда моя работа продвинется вперёд. Я тянул, слишком долго тянул, считая, что пока к этому не готов. Его смерть стала причиной того, что вторая встреча не состоялась, и сегодня я ещё не могу с этим смириться. Всё это говорит о том, насколько я благодарен Маривонн Сезон, любезно пригласившей меня на сегодняшний коллоквиум. Несмотря на невозможность второй встречи с ним самим, благодаря ей мне представился случай возобновить с Фуко воображаемую беседу, прерванную на этом загадочном «Ах! Мане...».

Позднее, гораздо позднее я узнал о существовании удивительного текста Фуко о Мане, но он был арлезианским. Когда-то я смогу на него взглянуть? Тем временем в маленькой кучке художников, которые, на мой взгляд, могли бы раскрыться «археологическому» пониманию современности, Мане сменил Дюшан, и я не мог ожидать, что появится арлезианский текст и подтолкнёт меня к работе. Кто-то сказал мне: «В своём замечательном тексте Фуко утверждал, что Мане в музее занимает такое же место, что “Бювар и Пекюше” Флобера в библиотеке», — и мне показалось, что

я могу угадать «археологическое» понимание художника у Фуко. Как бы там ни было, я обманывался: это сравнение Фуко делает в другом тексте, а в «арлезианском» о Мане ничего не говорится о Флобере, скорей уж он гринберговский[3]. Полагаю, об этом лучше скажет Катрин Перье, поэтому больше ничего не добавлю. О многом уже было сказано (Эдвардом Пайлом[4], Давидом Мари и Кароль Талон-Югон) — о понимании Мане у Жоржа Батая и Майкла Фрида в их сравнении с Фуко, и я не сказал бы, что «мой» Мане в чём-то отличается. Чем он походит на представленного у Фуко? Этот вопрос возвращает нас к беседе, состоявшейся двадцать пять лет назад, когда я пытался сказать ему в связи с историческим понятием «авангарда», что судьба современного искусства зависит от того наследия, которое оставил Мане. Фуко меня в этом вопросе не разочаровал, поскольку в «арлезианском» тексте он говорит:

«Мне кажется, что, помимо того же импрессионизма, Мане сделал возможной всю живопись после импрессионизма, всю живопись XX в., всю ту живопись, в русле которой и по сей день развивается современное искусство»[5].

---

[3] «Флобер для библиотеки — то же, что Мане для музея», — пишет Фуко в тексте 1964 г., выдержавшем несколько публикаций (См.: Un «fantastique» de biblioteque // Dits et Écrits. Paris: Gallimard, 1994. Vol. I. P. 321 и далее). Что же касается «арлезианского» текста, то речь, конечно же, идёт о тексте, из-за которого мы сегодня собрались, и который был опубликован благодаря стараниям Маривонн Сезон.

[4] Текст Эдварда Пайла появится в Revue d'esthétique. Paris: Éd. Jean-Michel Place (M. C.).

[5] *Foucault M.* La peinture de Manet. Paris: Société française d'esthétique, 2001. P. 3 (С. 20 наст. изд.).

В 1981 г. я думал так же. Я думаю так и теперь, за исключением того, что тенденции в современном искусстве, представляющиеся мне сегодня наиболее плодотворными, — это не те, что обязаны Мане «изобретением картины-объекта, повторным введением материальности холста в изображаемое», но те, что используют «игру с *оборотной* и *лицевой* сторонами, куда более злую и лукавую, что разыгрывается у Мане»[6]. Она разыгрывается, по словам Фуко, сперва в «Официантке с кружками»:

«...но само полотно, вместо того чтобы показать то, на что они смотрят, заслоняет его и прячет. Плоскость с двумя поверхностями, *лицевой* и *оборотной*, не служит тем местом, где проявляется видимое; напротив, это место, где утверждается невидимость того, на что смотрят написанные на полотне персонажи»[7].

Затем в «Железной дороге»:

«Как видите, Мане играет с материальным свойством полотна, имеющего *лицевую* и *оборотную* стороны; доселе ни один художник не забавлялся, используя *лицевую* и *оборотную* стороны. Дело не в том, что он рисует и на передней, и на оборотной стороне полотна, но в том, что он вызывает у зрителя желание обойти полотно, поменять положение так, чтобы увидеть наконец то, что мы явно должны были бы видеть, но что не дано на картине. Эта игра невидимого утверждается самой поверхностью по-

---

[6] Ibid. P. 5 et 15 (С. 23 и 34 наст. изд.).
[7] Ibid. P. 17 (С. 36 наст. изд.).

лотна, которую Мане задействует в картине так, что можно сказать, что это зло, лукаво и мрачно; ведь картина впервые даётся как то, что показывает нам нечто невидимое...»[8].

И, наконец, в «Балконе»:

«Невидимость к тому же обозначается тем, что три персонажа смотрят в разных направлениях, и все трое поглощены зрелищем, о котором мы не можем знать, потому что для одного оно перед полотном, для другого справа от полотна, для третьего — слева. Как бы то ни было, мы не видим ничего, мы видим лишь взгляды, не место, но жест сомкнутых и раскрывающихся рук; лежащих перчаток, перчаток, которые снимают, и рук без перчаток; все три персонажа, по сути, повторяют один и тот же жест: этот круг рук, как и в «Оранжерее», как в «Завтраке на траве», объединяет различные элементы картины, которая есть не что иное, как распад самой невидимости»[9].

Фуко устанавливает связь между двумя темами, сходящимися в его анализе — темой злости художника и темой невидимости картины. Когда о Мане, которого все биографы единодушно характеризуют как человека приветливого и учтивого, говорят, что он «зол, лукав и мрачен», это вызывает прежде всего удивление. Удивление исчезает, если подумать, что, быть может, Фуко, глядя на Мане, попытался нацепить очки Батая. Но даже и в этом случае следует заметить,

---

[8] Ibid. P. 18 (С. 37 наст. изд.).
[9] Ibid. P. 28 (С. 48 наст. изд.).

что злость — это не то же самое, что «холодное удовольствие от разрушения», «подавление выразительности» или «безразличие к сюжету» (основные выражения Батая) и что Батай, в отличие от Фуко, не замечает у Мане невидимости. Скорее, это загадка текста Фуко: невидимость видит себя; она «обозначается», говорит он, различными художественными приёмами, в которых нет ничего невидимого и которые Фуко, в свою очередь, не упускает случая обозначить. Забавы ради я провёл небольшой статистический подсчёт. Даже при том, что имеющийся у нас текст — транскрипция устного выступления, сопровождаемого показом диапозитивов, результат оказался довольно неожиданным: Фуко не меньше тридцати восьми раз говорит «вы видите», одиннадцать раз «как видите», два раза «вы видите здесь», два раза «взгляните», два раза «вы увидите», один раз «мы видим», один раз «посмотрим», один раз «мы видели», двадцать семь раз «перед вами», один раз «перед нами», один раз «вы заметили» и один раз «взгляните». Зато те же самые выражения в отрицательных оборотах чрезвычайно редки: два раза «не видите», четыре раза «не видим», два раза «не видно» — и это всё. О несколько парадоксальном местоположении зрителя у Мане говорится в третьей рубрике, после того как Фуко сказал о пространстве полотна и о проблеме освещения. Восемьдесят девять именований того, что определённо следует увидеть на картине[10], в конечном итоге подво-

[10] Подсчёт, произведённый с приводимой здесь окончательной версией выступления, лишь усиливает сделанный автором (например, сорок три «вы видите» и т. п.) (М. С.).

дят к тому, что указывается такое местоположение зрителя, откуда ничего не видно. Лакан уже говорил об этом: «Ты никогда не видишь меня там, откуда я тебя вижу»[11].

Не хотел бы, чтобы меня в свою очередь обвиняли в озлобленности против того необычного зрителя Мане, о котором говорил Фуко. Это, впрочем, довольно умеренная злость, поскольку даже если я что-то там проглядел, то хотел бы подчеркнуть, что в случае с «Баром в Фоли-Бержер» (*рис. 1* и вклейка) — картиной, на которую он опирается в своём анализе местоположения зрителя, — Фуко лучше, чем большинство историков искусства разглядел, как и само произведение, и его механика требуют от зрителя невидимости местоположения[12]. Его глаза рас-

---

Та же операция с настоящим переводом едва ли приведёт в точности к тем же результатам: буквальной передачей всех этих инвокаций Фуко пришлось пожертвовать ради благозвучия русского текста (*Прим. пер.*).

[11] *Lacan J.* Du regard comme objet petit a // Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le Séminaire, Livre XI. Paris: Seuil, 1973. P. 95.

[12] Основные исследования, посвящённые «Бару в Фоли-Бержер»: *Mortimer R.* Manet's «Un bar aux Folies-Bergère» // Edouard Manet, «Un bar aux Folies-Bergère» in the National Gallery. London: The Gallery Books. № 3. Percy Lund Humphries & Co. London, 1944; *Jantzen H.* Edouard Manet's «Un bar aux Folies-Bergère» // Beiträge für Georg Swarzenski zum 11 Januar 1951. Berlin: Mann, Chicago: Henry Regnery, 1951; *Busch G.* Edouard Manet: «Un bar aux Folies-Bergère». Stuttgart: Reclams Universal Bibliothek, 1956. № 4; *Ramstedt N. W., Jr.* Edouard Manet's «Un bar aux Folies-Bergère». Thèse MA, University of California. Santa Barbara, 1971; *Ross N.* Manet's «Un bar aux Folies-Bergère» and the Myths of Popular Illustration. Ann Arbor (Mich.): UMI Research Press, 1982; *Clark Th. J.* The Painting of Modern Life: Paris in the Art of

Manet and his Followers (1984), nouvelle éd. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1999. Chap. 4. «A Bar at the Folies-Bergère». P. 205–258; *Kokot Sh. R.* Behind the «Bar at the Folies-Bergère». Thèse MA, Ohio State University, 1989; *Gedo M. M.* Final Reflections: «Bar at the Folies-Bergère» as Manet's Adieu to Art and Life (с реконструкцией перспективы картины Уильяма Конгера) // Looking at Art from the Inside Out, The Psychoiconographic Approach to Modern Art. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1994; и, наконец, современные толкования: Bradford R. Collins (éd.). 12 Views of Manet's «Bar». Princeton (NJ): Princeton University Press, 1996. Двенадцать историков искусства, работавших над этим томом, в алфавитном порядке, а также в порядке их появления в книге: Кэррол Армстронг, Алберт Бойм, Дэвид Каррьер, Кермит С. Шампа, Брэдфорд Р. Коллинз, Майкл П. Дрискел, Джек Флэм, Тэн Опронберг, Джеймс Л. Херберт, Джон Хаус, Стивен З. Левин и Гризельда Поллок. Предисловие Брэдфорда Р. Коллинза, введение Ричарда Шиффа. Через несколько месяцев после тома, собранного Коллинзом, вышел монументальный труд Майкла Фрида: Manet's Modernism or The Face of Painting in the 1860s. Chicago: The University of Chicago Press, 1996 (Trad. fr. Le Modernisme de Manet. Paris: Gallimard, 2000), полемизирующий о «Баре в Фоли-Бержер» в рамках «Auseinandersetzung» с Тимоти Дж. Кларком (op. cit.) и Робертом Л. Хербертом (Impressionism, Art, Leisure and Parisian Society. New Haven: Yale University Press, 1988). Ни одно из предшествующих «Модернизму Мане» исследований Фрида, полностью или частично посвящённых Мане, не упоминает «Бар». Однако в «Реализме Курбе» (Chicago: The University of Chicago Press, 1990 / Trad. fr. Le Réalisme de Courbet. Paris: Gallimard, 1993) мы находим следующее примечание: «В последнем амбициозном произведении Мане, "Баре в Фоли-Бержер", исключительная важность взгляда подчёркивается отражением в зеркале бара посетителя, стоящего прямо напротив буфетчицы, или, скорее, неразрешимым противоречием между композицией, располагающей здесь реального зрителя, и оптическими законами, которые должны бы управлять отражением в зеркале и которые требуют, чтобы зритель располагался намного правее»

Рис. 1. Эдуард Мане, «Бар в Фоли-Бержер»,
1881—1882, холст, масло, 96×130 см.
Лондон, Галерея Института Курто.

крываются лишь в том случае, если зритель, стоя там, где стоит, начинает задумываться о своём месте. Это умышленная путаница, особенно если учесть, что за исключением буфетчицы и стойки перед ней вся картина представляет собой отражение в зеркале за её спиной. Что говорит Фуко о механике отражений в «Баре»?

«Между тем, что представлено в зеркале, и тем, что должно было бы там отражаться, существует расхождение. Очевидно большое расхождение с отражением женщины... Для того, чтобы увидеть помещённое здесь отражение женщины, нужно,

(P. 368—369, n. 28). Должен заметить, что никто из авторов, с которыми мне удалось проконсультироваться, не разделяет того решения, которое я предложу ниже для объяснения того, что все называют «искажением» перспективы в «Баре».

чтобы зритель и художник оказались там, куда я показываю указкой, то есть сбоку; тогда у этой женщины действительно было бы отражение, которое мы здесь видим — у правого края... Таким образом, художник занимает... последовательно, или, скорее, одновременно, два несовместимых места...»[13].

Позволю себе встрять: и зритель тоже[14]. Фуко продолжает:

«Существует решение, позволяющее всё уладить: возможность оказаться прямо перед женщиной, лицом к лицу с ней, и притом увидеть здесь своё отражение: это возможно, если зеркало будет располагаться наискось и уходить слева вглубь... Но, поскольку край зеркала в точности параллелен мраморной стойке и краю картины, мы не можем допустить, что зеркало уходит по диагонали вглубь, а значит, следует предположить, что у художника два места»[15].

Итак, Фуко, который почти касается истины и даже рассматривает её, ошибается (как ошибся он и с конструкцией «Менин», что, впрочем, никак не повлияло на верность его философского прочтения). Он ошибается, отвергая гипотезу о диагональном расположении зеркала, образно говоря, гипотезу хиазма: у художника-то одно место, зато зеркало одновременно и параллельно

---

[13] *Foucault M.* La peinture de Manet. Op. cit. P. 30 (С. 50—51 наст. изд.).

[14] Замечание Тьерри де Дюва буквально соответствует выступлению Фуко в его окончательной версии (М. С.) (С. 50 наст. изд.).

[15] Ibid (Там же).

плоскости картины, и скошено. Точнее говоря: хотя фронтальная точка зрения, навязываемая нам центральным положением буфетчицы, как и позолоченной рамкой зеркала, какой мы её видим, заставляет предположить, что зеркало параллельно плоскости картины, отражение пары свидетельствует о том, что зеркало скошено. Нужно представить себе Мане, работающего с машинной графикой, который приклеивает в «фотошопе» к параллельному зеркалу изображение, видимое в зеркале скошенном, и оставляет зрителя без меток, позволяющих ему понять вращение зеркала. Это и нужно будет теперь доказать.

Такого рода проблема с необходимостью превращает референциальную логику в логику монокулярной перспективы с ускользающей точкой. Когда мы пытаемся прочесть геометрию картины в этих терминах, мы неизбежно возвращаемся к теории живописи, восходящей к «Della Pittura» Альберти. Я вовсе не считаю, что Мане на своих картинах когда-либо применял строгие правила *costruzione legittima*. Напротив, всё его творчество показывает, насколько свободно он работал с традиционной перспективой, и всё, что нам известно о его манере работать, не позволяет нам вообразить, будто он конструирует свою картину, перво-наперво намечая горизонт и точку схождения, потом вымеряет расстояние между краями картины и наносит на грунт сетку, упорядочивающую уменьшение изображаемых объектов. Всё это совершенно несовместимо с интуицией[16]. Зато я уверен в том, что пребыва-

---

[16] См.: *Bowness A. A.* Note on «Manet's Compositional Difficulties» // Burlington Magazine. 1961. Juin; *Howard S.*

ние Мане у Кутюра позволило ему освоить теорию и что на определённой стадии эволюции, занявшись «Баром», он решил оставить какое-то указание, чтобы любопытный зритель смог восстановить общую перспективу и, исходя из этой процедуры, решить загадку и объяснить наиболее значимые отклонения (но не все). Поэтому давайте предположим, что картина построена по строгим принципам альбертианской перспективы. Где окажется точка схождения? Единственная ясно обозначенная линия схождения — край отражения мраморной стойки в зеркале. Чтобы определить место схождения, нужны две пересекающиеся (или пересекающие горизонт) линии, но Мане не даёт нам ни другой линии, ни горизонта. Точку схождения задают интуиция и теория перспективы. Мы стоим лицом к лицу с буфетчицей, а она изображена в самом центре картины. Мане подчёркивает медиану: кончик носа, медальон на шее Сюзон (так зовут девушку), украшающий её корсаж букетик цветов, ряд перламутровых пуговиц и складку на юбке, вместе с выемкой платья образующую биссектрису. Приём предельно ясный. Точку схождения можно обнаружить лишь интуитивно, на пересечении линии, идущей от кончика носа и *визуальной* медианы картины. Она оказывается в районе рта Сюзон[17]. Точка зрения художника (которую

Early Manet and Artful Error: Foundations of Anti-Illusion in Modern Painting // Art Journal. 1977. Automne.

[17] Рентгеновское исследование картины (см. далее *рис. 7*) показывает, что Мане брался за неё дважды. Первая линия схождения (A), проходящая через кончик носа, шла от крайней слева бутылки аперитива и стоящей рядом бутылки «Bass». Её продолжение пересекалось с медианой

альбертианская теория отождествляет с точкой зрения зрителя) находится, таким образом, не на уровне глаз буфетчицы, но чуть ниже (Фуко это, впрочем, заметил). Что касается отстояния глаза художника от поверхности рисунка, оно не подлежит строгому расчёту, но его можно определить на глаз. Если бы в Лондонской галерее Курто полотно не висело так высоко, его можно было бы даже прочувствовать физически, поскольку картина выполнена «в натуральную величину». Всё сделано так, чтобы поставить зрителя на определённое место, которое — это надо подчеркнуть — не тождественно (как можно подумать, судя по отражению) месту стоящего перед буфетчицей человека в складном цилиндре. Он куда ближе к девушке, чем Мане или мы. Карикатурист Стоп отлично подметил это, когда захотел «поправить» Мане, поставив собеседника Сюзон между нею и нами (*рис. 2*). Место зрителя там, где оказываются художник и повернувшаяся лицом к нему Сюзон; но теперь надо объяснить «неправильность» отражения. Доказательство, которое я намерен привести, основывается исключительно на законах оптики. Правила перспективы работают, только если они основаны на законах оптики, независимо от каких бы то ни было эстетических или идеологических суждений. Единственное, что можно изучать, — законченная картина. Говорят, что картина соединяет два времени, два различных момента изображе-

---

картины между глазами буфетчицы. Окончательная линия схождения (B) параллельна первой и слегка смещена вправо, начинаясь в точке между бутылкой «Bass» и первой бутылкой шампанского, и пересекающейся с медианой в районе рта Сюзон.

Рис. 2. Стоп, карикатура из «Journal amusant», 1882 г.

ния, между которыми произошло перемещение. Итак, художник перемещается (гипотеза Фуко), или вращается зеркало (моя гипотеза). Без такого предположения искажения в зеркале остаются необъяснимыми. Поэтому мне придётся проводить своё доказательство согласно хронологии в два приёма, которых требует ясность изложения, однако я не собираюсь подражать ни какой бы то ни было нарративности образа, ни процессу создания картины. Не потому, что всё это несущественно. Просто моё доказательство несовместимо с последовательными исправлениями художника, которые мы могли бы восстановить. В своё время я к этому ещё вернусь.

Итак, Мане стоит перед сценой, которую он воспроизвёл в своей мастерской при помощи

мраморной плиты и большого зеркала. Сюзон позирует перед взглядом Мане. Картина, которую в соответствии с альбертианской теорией надо представить себе как стекло, разделяющее визуальную пирамиду, исходящую из глаза художника, располагает живописную плоскость на расстоянии, линию пересечения горизонтальной и вертикальной плоскостей — примерно в середине поверхности бара, который здесь виден сверху (*рис. 3*). Отражение Сюзон в зеркале у неё за спи-

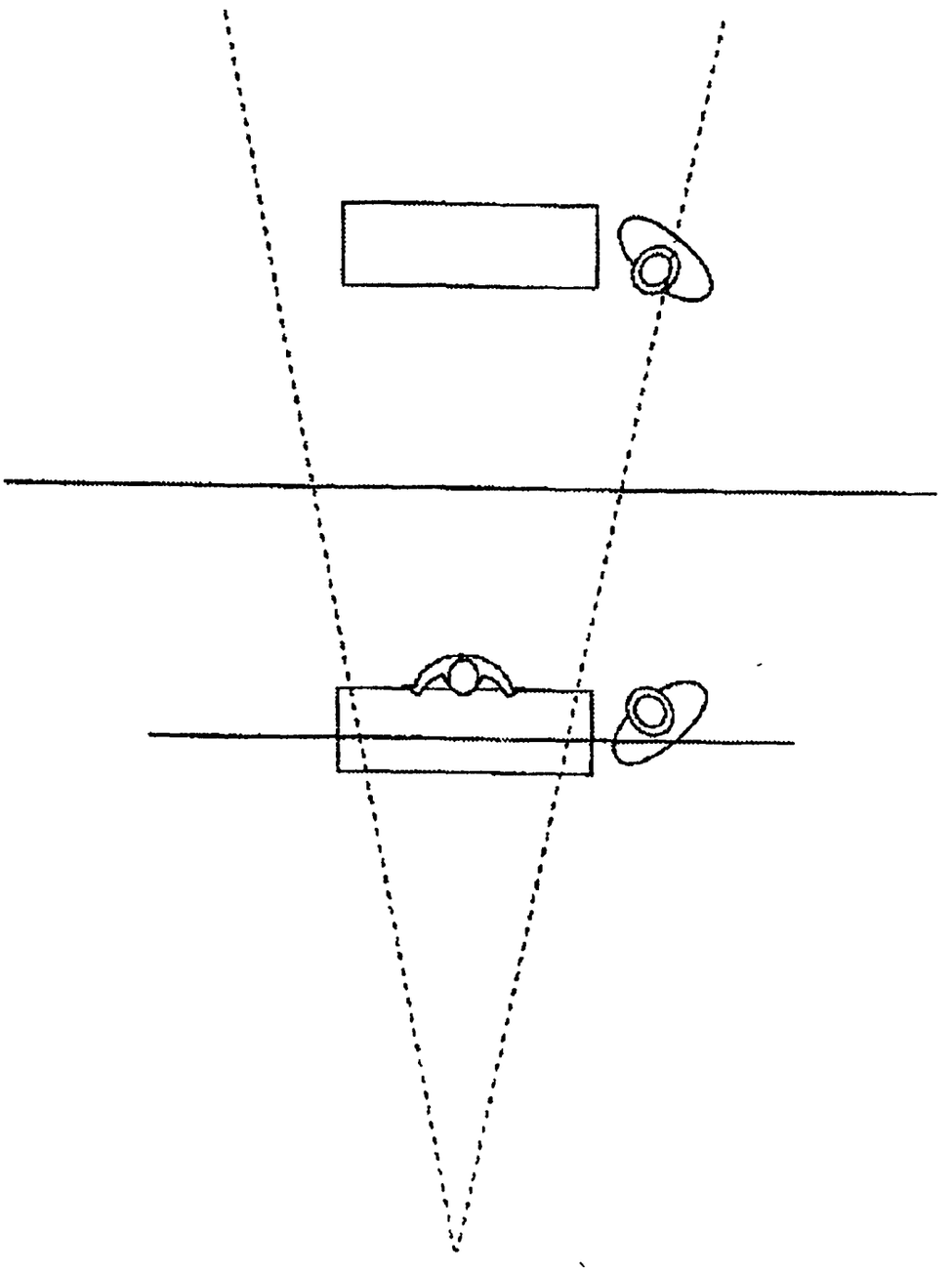

Рис. 3. Диаграмма 1: вид сверху на сцену «Бара», с параллельным зеркалом.

Рис. 4. Эдуард Мане, эскиз к «Бару в Фоли-Бержер», 1882, масло, холст, 47x56 см. Частная коллекция, Лондон. Прежде находился в Амстердаме, Стеделийк Музеум (передан Ф. Р. Кёнигсу).

ной практически невидимо для художника, поскольку она заслоняет этот вид. Мы не будем сейчас заниматься отражением Сюзон, которое мы видим на завершённой картине, поскольку это не самое важное в композиции. Но что думать о господине в цилиндре? Картина показывает нам его обрезанное рамой отражение справа, а значит, в реальном пространстве он оказывается за пределами визуальной пирамиды. Этим объясняется отсутствие его «реального» образа. Человек стоит впереди слева от Сюзон, у края бара, почти как человечек с эскиза, который Мане нарисовал, опираясь на набросок, сделанный на месте (*рис. 4*), но

ближе к бару и правее. На этом месте вполне мог бы стоять реальный посетитель «Фоли-Бержер», как показывает гуашь Жана-Луи Форена, художника-репортёра, который был наделён не столь богатым воображением, как Мане, и которому, следовательно, можно доверять в том, что касается реальности обстановки (*рис. 5*)[18].

Остановимся на первом моменте этой схемы. Человек в цилиндре стоит не прямо перед буфетчицей. Следовательно, второй момент должен его к ней подвести. Давайте поместим его на дугу окружности, центр которой находится на плоскости зеркала и совпадает с медианой картины так, что он окажется перед Сюзон достаточно близко, если верить отражению. Скажем, он касается переднего края бара, чего мы не видим. Одновременно давайте будем поворачивать зеркало по оси, проходящей через ту же медиану, придвинув его правый край к себе под таким углом, чтобы из той же центральной точки обзора (Мане неподвижен) увидеть новое отражение человека, накладывающееся на

---

[18] Сопоставление с гуашью Форена проводится в книге *Iskin R. E.* Selling, Seduction, and Soliciting the Eye: Manet's «Bar at the Folies-Bergère» // Art Bulletin. 1995. Mars. P. 30. Оно любопытно в том отношении, что позволяет оценить справедливость обвинений, адресованных многочисленными комментаторами «Бару» Мане. В статье «The Hidden Face of Manet» (The Burlington Magazine. 1986. Avril. P. 82) Джулиет Уилсон-Баро говорит о натюрморте на переднем плане: «...натюрморт, составленный в мастерской Мане и никак не связанный с тем, который должен быть в реальном баре». Она добавляет: «Даже включение разрезанных мандаринов — результат свободной фантазии художника». Однако гуашь Форена располагает на стойке несколько бутылок и вазу с фруктами, совершенно сходную с той, что нарисовал Мане.

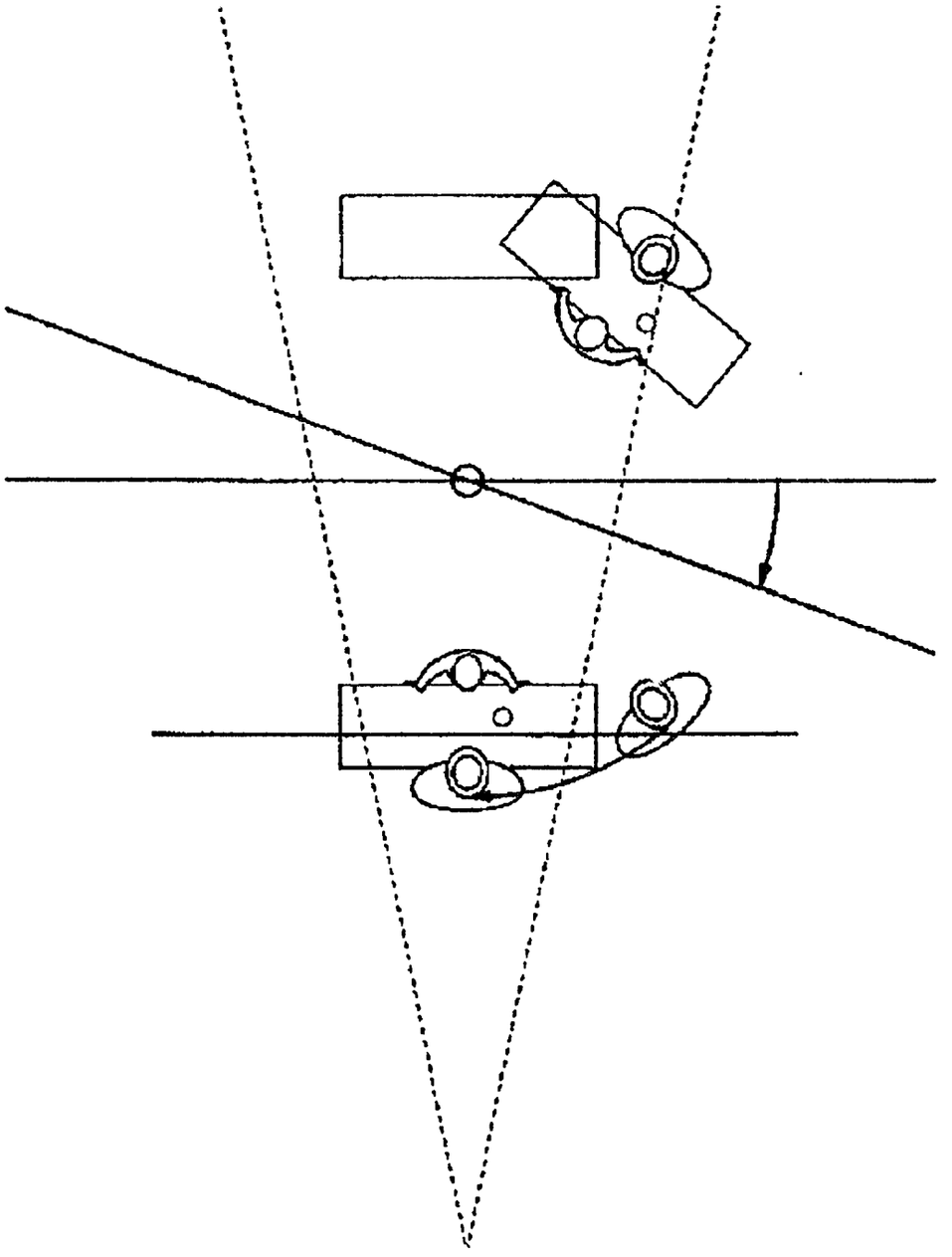

Рис. 6. Диаграмма 2: вид сверху на сцену «Бара», со скошенным зеркалом.

предыдущее (*рис. 6*). Остаётся лишь «нарисовать» отражение Сюзон там, где оно появится в повёрнутом зеркале. То обстоятельство, что отражение человека в цилиндре в поворачивающемся зеркале одно и то же, говорит о том, что он последовательно занимает в «реальном» пространстве два места, и вводит уравнение, утверждающее ещё более значимое обстоятельство — что отражение Сюзон совместимо лишь с повёрнутым зеркалом, тогда как отражение

человека в цилиндре совместимо и с параллельным зеркалом. Это уравнение превращает гипотезу о скошенном зеркале в зримое доказательство, но зримое лишь в отражении (réflexion), в обоих смыслах этого слова.

Нужно упомянуть ещё об одной маленькой детали, которая, так сказать, и делает доказательство доказательством и которая свидетельствует о том, что «Бар в Фоли-Бержер» был задуман именно таким, каким он был создан, а вовсе не был «теоретическим» проектом, даже если его концепция и развивалась в голове у Мане в процессе работы. Это маленькая ваза с цветами на стойке перед Сюзон. Справа, у самого края, в зеркале над кружевной манжетой Сюзон видно небрежно прописанное отражение розы, своим зелёным стеблем обращённое к нам. Есть лишь один способ объяснить его присутствие здесь: зеркало повёрнуто как раз под тем углом, чтобы поместить отражение Сюзон и её собеседника туда, где они находятся. Всё сходится. Иной возможности объяснить «искажения» перспективы в «Баре в Фоли-Бержер» нет; «Бар» сам содержит все ключи. Люди перемещаются, а вещи — нет. Художники могут вольничать с законами оптики, но, когда вещи на картине ведут себя спокойно, художник должен платить им тем же. Я намерен неопровержимо показать, как выстроена картина. Вопрос о «почему?» и его интерпретация, также важны, но мне представляется резонным, что всякое «почему?» должно совмещаться с демонстрацией того, «как».

Сегодня я не рискну взяться за «почему?». Вместо этого я попытаюсь показать, что «как?»

конструкции картины соответствует «как?» работы над ней. Меньше всего я думаю, что Мане сперва задумал свою картину, потом выстроил её и, наконец, написал. Мане был интуитивным и отнюдь не «концептуальным» художником, эмпириком, а не теоретиком, заботящимся о восприятии своего творчества критиками, но безразличным к теориям. Сдаётся мне, что конструкция его картины вызрела в процессе работы над ней. Конечно, об этом мы можем только гадать. Но, по счастью, у нас есть рентгенография, показывающая все исправления художника. Её выполнил для технической службы Курто Роберт Брюс-Гардинер, а Джулиет Уилсон-Баро, Джон Хаус и другие предложили её интерпретацию[19]. Самое существенное здесь вот что: рентген обнаруживает, что в отношении набора персонажей первый вариант «Бара» был весьма близок к эскизу. Он показывает не Сюзон, а другую буфетчицу, имени которой история не сохранила, повернувшую лицо влево и держащую руки на уровне талии. Точка зрения располагается ниже, чем в окончательной версии, а кроме того, отнесена вправо от картины, на что указывает единственная обнаруживающаяся линия схождения — правый край бара. С этой точки зрения отражение буфетчицы находится

---

[19] *Wilson-Bareau J.* The Hidden Face of Manet. Loc. cit. P. 77—83. Технические примечания — P. 85—86. См. также: *Bruce-Gardiner R., Hedley G., Villers C.* Impressions of Change // Impressionist and Post-Impressionist Masterpieces: The Courtauld Collection. Londres; New Haven, 1987. P. 30—32 и *House J.* In Front of Manet's «Bar»: Subverting the «Natural» // Bradford R. Collins (éd.), 12 Views of Manet's «Bar». Op. cit. P. 233—249.

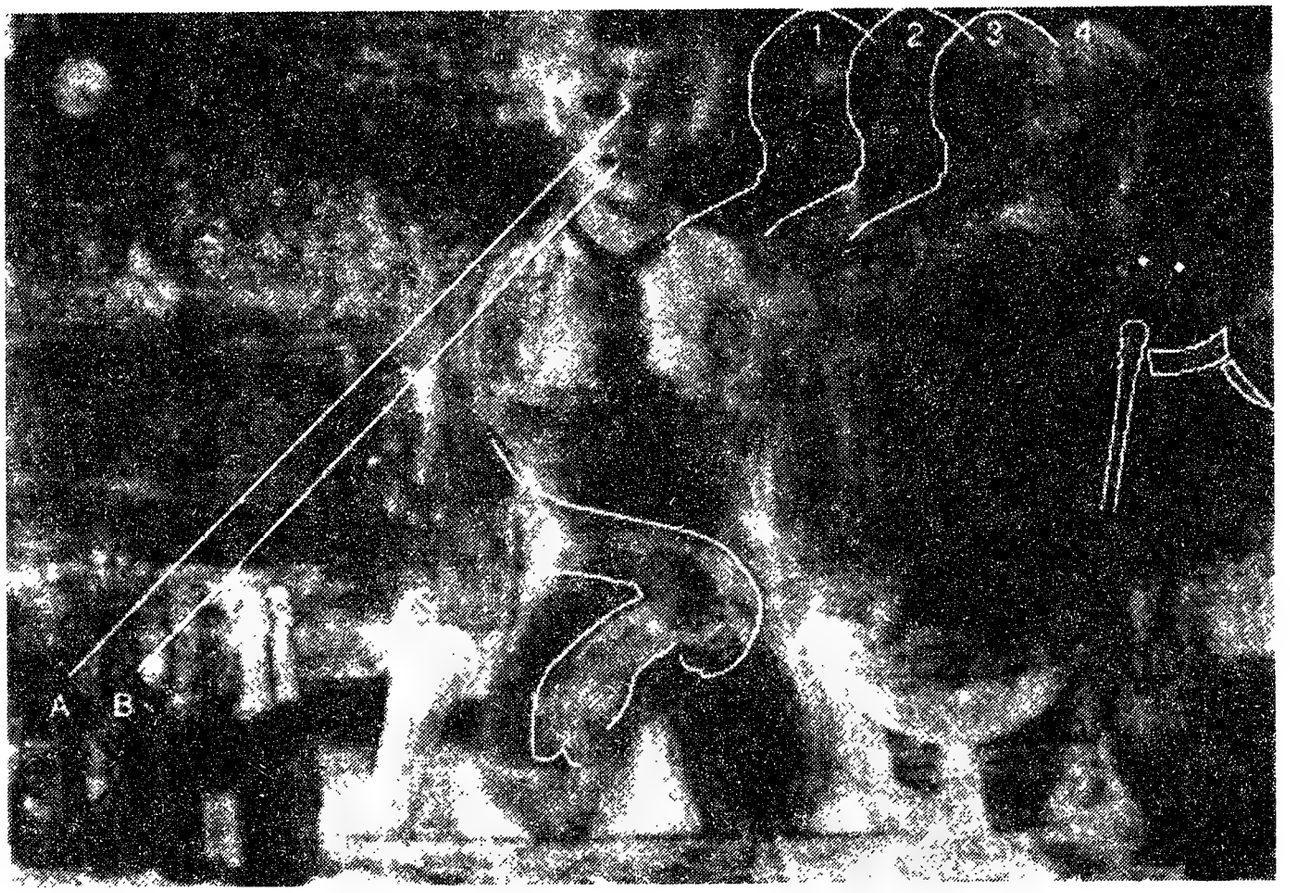

Рис. 7. Рентгенография «Бара» с выделенными исправлениями, любезно предоставленная Галереей института Курто в Лондоне.

«там, где надо», как и отражение стоящего перед ней невысокого господина с тростью, для которого позировал художник-баталист Анри Дюпре. Всё это отчётливо видно на рентгене. Воротник Дюпре, его глаза, шляпа, головка его трости, держащая её рука — каждый мазок соответствует эскизу. Отражение буфетчицы оказывается справа от светящегося шара на законченной картине, то есть, как и на эскизе, рядом с «реальной» буфетчицей (*рис. 7* и *1*).

Вся картина на этой стадии представляет собой всего лишь перенос эскиза, за исключением того, что Мане подправил лицо Сюзон, обратив её взгляд от посетителя к зрителю. А раз так, он должен был отдавать себе отчёт в том, что точка зрения художника больше не могла

быть центральной. Сюзон видна фронтально, а её отражение предполагает смещённую точку зрения. Больше ничего. Отказаться от фронтальной точки зрения и рисковать разрушить выразительность Сюзон, которая так удалась в наброске? Мане на это не решился бы. Убрать отражение или перенести его за спину Сюзон, где оно почти не видно? Так не годится. Зритель мог бы не понять, что имеет дело с зеркалом на картине. Как разрешить дилемму? Будучи прагматиком, Мане велел поставить в мастерской зеркало [20]. Чтобы получить отражение Сюзон там, где оно оказывается на эскизе (положение 1), достаточно повернуть зеркало вокруг оси за спиной буфетчицы, придвинув к себе его правую сторону. А чтобы сдвинуть отражение немного вправо, чтобы оно отделилось и стало отдельным образованием, не нарушающим равновесия картины (положение 2), достаточно отодвинуть зеркало подальше. Мане возится с зеркалом и быстро прописывает от-

---

[20] Со слов Жоржа Жаньо (En souvenir de Manet // La Grande Revue. 1907. № 46. 10 août) мы знаем, что Мане велел принести в мастерскую буфет из ресторана, оставив от него в конечном итоге лишь мраморную столешницу, на которой он расставил ряд бутылок. Как замечает Эрик Даррагон (Manet. Paris: Citadelles, 1991. P. 346), «свидетели не могут в точности сказать, действительно ли он использовал зеркало, чтобы воскресить в памяти большие зеркала Фоли-Бержер». Для моего доказательства не так уж важно присутствие в мастерской зеркала. Ничто не мешает мне вообразить Мане, воспроизводящего на картине отражённую сцену. Однако это плохо сочетается с его прагматизмом. Многие детали, видимые на картине и обнаруживающиеся благодаря рентгену на последовательных стадиях её создания, говорят об использовании реального зеркала.

ражение Сюзон в первом из двух промежуточных положений, которые позволяет разглядеть рентген[21]. В этот момент отражающаяся фигура Анри Дюпре, помещённая так, как на эскизе, перестаёт соответствовать замыслу. Она наполовину скрыта отражением буфетчицы, она слишком низкая и слишком маленькая. Мане решает переделать её, и тогда возникает второй набор персонажей: место Дюпре занимает другой художник, Гастон Ла Туш. Теперь Мане может экспериментировать практически со всеми углами зеркала и со своими моделями (положения 2 и 3): неподвижной Сюзон и Ла Тушем, которого Мане просит стать перед Сюзон, почти как на карикатуре Стопа. Если на эскизе разговаривающий с буфетчицей Дюпре виден, то это потому, что он повернул голову в её сторону. Ла Туш в мастерской стоит лицом к лицу с Сюзон, и Мане смотрит на эту пару в повёрнутое зеркало. Начиная намечать силуэт Ла Туша поверх силуэта Дюпре, он понимает, что видит совсем

---

[21] Рентгеновский снимок трудно прочитать. И тем не менее почти на полпути от первоначального положения отражения Сюзон (положение 1, как на эскизе) к окончательному положению (положение 4), выделяется горизонтальная арабеска на высоте плеч, по-видимому, представляющая собой воротник буфетчицы и перекрывающая набросок почти круглой формы, представляющий её голову, что даёт анатомически неточную и диспропорциональную по масштабу фигуру. Как показал Роберт Брюс-Гардинер, более внимательное изучение, не сводящее воедино все черты этого силуэта, позволяет обнаружить не один, а два промежуточных этапа между первоначальным и конечным положением отражения (положения 2 и 3). Это движение методом проб и ошибок прекрасно объясняет представленный сценарий.

не то зрелище, какое было у него перед глазами, когда он набрасывал эскиз. С одной стороны, спина Ла Туша заслоняет ему Сюзон; с другой — скошенное зеркало показывает лицо Ла Туша и Сюзон со спины. И тут его озаряет. Мане просит Ла Туша встать туда, где стоял Дюпре, и возвращает зеркало в исходное положение (*рис. 3*). Его отражение совпадает с тем, которое было в повёрнутом зеркале, когда Ла Туш стоял перед Сюзон. Мане придерживается своего решения и больше не заботится о том, чтобы найти эстетически более удовлетворительную форму. Каждый поворот зеркала ведёт к новому смещению отражения Сюзон, влечёт за собой новую дистанцию между Сюзон и стоящим перед ней Ла Тушем и, если зеркало будет параллельно картине, предполагает новое перемещение Ла Туша к правому краю бара. Можно представить себе, как Мане эмпирически изменяет эти параметры и распоряжается движениями моделей и вещей в мастерской, пока не добьётся необходимой конфигурации. Конечно, он зарисовывает не все свои попытки: рентген показывает только четыре последовательных отражения буфетчицы, и последний его удовлетворяет.

С присущей ему поразительной интуицией Мане уловил, что раз два положения одного и того же персонажа — наискось, касаясь буфетчицы, и прямо перед ней, что предполагает обоюдную беседу, — могут служить основанием для одного-единственного отражения, он может создать «зашифрованную» картину, предоставив разгадывать загадку потомкам. Он знает, что смертельно болен и что орден Почётного ле-

гиона, который он недавно получил благодаря посредничеству своего друга Антонена Пруста, не сделает его живопись более понятной для современников. Он знает, что так и умрёт, не дождавшись признания своего радикального новшества, яснее всего выражаемого фронтальными картинами, с которых нарисованные фигуры обращаются к тем, кто их разглядывает — к зрителям Салона, которым предназначались его картины при жизни, короче говоря, что его настоящая публика — это потомки, и пользуется возможностью предложить ей схождение двух моментов композиции в едином отражении, полагая что она поймёт то, что он ей оставил. Один и тот же человек обращается к буфетчице и со стороны, и лицом к лицу, и в то же время это не один и тот же человек. Совпадение утверждается лишь его отражением. Скрывая движение зеркала, Мане сглаживает неустранимый временной интервал, отделяющий человека в цилиндре от себя самого в двух последовательных положениях. Именно этот временной сдвиг отделяет зрителя Салона 1882 г. от современного зрителя. Первый «представлен» самой своей невидимостью: его отсутствие в пространстве перед картиной изображается *a contrario* — указывается, сказал бы Фуко, — его отражением. Второй занимает место Мане. Это пришедший после его смерти зритель, которого Мане приглашает понять его, буквально заняв его место.

Среди таких посмертных зрителей оказался и Мишель Фуко. Как и многие другие, он был заворожён тем местом, которое предложил ему занять Мане. Когда он завершает свой анализ

«Бара», говоря, что «невозможно понять, где помещался художник, когда рисовал картину, и где должны поместиться мы, чтобы увидеть то же зрелище, что и он», Фуко, на мой взгляд, ошибается, став жертвой того, что он называет «злостью» художника. Действительно, можно назвать злостью систему указателей (я думаю, в частности, о маленькой вазе с цветами), скрытых за видимой вслепую невидимостью (другого слова не подберёшь) человека в цилиндре перед Сюзон. Но я думаю, что речь идёт не о злости, а о чём-то ином: о совершенно особом сочетании у художника желания обрести признание и внутренней неспособности пожертвовать своим замыслом ради понимания у публики. Это константа, сохраняющаяся на протяжении всей карьеры Мане. Система указателей в «Баре в Фоли-Бержер» — это что-то вроде гапакса в его творчестве, уникальный случай для его дидактичности, а потому «злой» в своей непонятности. Но при всём этом «Бар» был завещанием.

Катрин Перье

МОДЕРНИЗМ ФУКО

Комментарий, который я хотела бы предложить к выступлению Фуко о живописи Эдуарда Мане, ограничится рассмотрением увиденного философом и показанного в его анализе, с тем чтобы *in fine* подчеркнуть, что увиденное им в действительности, — это не то, что он говорит или думает сказать.

Меня занимает то, что возникает благодаря такому разрыву: а именно, модернистское высказывание *par excellence*, которое я хотела бы сегодня описать столь же минималистичной, сколь и проблематичной пропозицией: картина — это вещь, которую надо видеть.

Выступление Фуко представляется мне любопытным в том отношении, что посредством такого высказывания можно объективировать пространство, в котором могли бы сойтись не только Фуко и Мане, но и Гринберг, Батай, Кандинский, Ньюман, Стела и Риман, как и многие другие художники и теоретики. На каком уровне они сходятся? На каком основании? Другими словами, если вспомнить одну из фукольдианских археологических гипотез: какое положение

предписывается субъекту этим высказыванием? И достаточно ли его переформулировать, чтобы бодлерианская критика Мане стала слышимой не только для модернистских ушей?

Хотя у этого выступления, не опубликованного при жизни Фуко и не вошедшего в «Dits et Écrits», не было такого статуса, как у двух других текстов, которые он посвятил визуальным искусствам — а именно, у прочтения «Менин» и у книги о Магритте, — мне представляется, что траектория, прочерченная этими тремя исследованиями, достаточно согласованна, чтобы её можно было рассматривать как единую, словно бы перед нами была одна и та же речь, развивающаяся с 1966 по 1973 гг., от «Слов и вещей» до «Это не трубка», проходящая через тунисское выступление.

Таким образом, я буду тщательно отличать эти тексты от позднейших сочинений Мишеля Фуко об искусстве, то есть от статей о Фроманжере 1975 г. и о Дуане Михалсе 1982 г., где можно найти что-то вроде реабилитации бодлерианской позиции и вписывания в иное дискутивное поле. Я вернусь к этому в конце.

I

Сворачивание того, что Мишель Фуко называет Представлением (Représentation), происходит между 1966 и 1973 гг. и объясняется тем, что, как он замечает в «Словах и вещах», независимо от эпистемологических революций, отделяющих нас от классицизма, мы всё ещё, быть может, принадлежим эпохе Представле-

ния: «...то, что изменилось в первую половину XVII века и надолго — может быть, до нашего времени»[1] и в результате чего мы всё ещё заключены в «общей связи», которую оно выстраивает между словами и вещами, между говоримым и видимым, под рубриками представляемого.

Первый этап этого движения, анализ «Менин», заключается у Фуко в вычерчивании двойной логики, определяющей, что принадлежит к одному и тому же порядку и что вследствие разделения не может принадлежать к «единому» порядку.

Эта двойная логика ясно показывается на картине через взаимодействие двух конкурирующих операторов: зеркала и картины. Оба эти механизма заставляют вращаться и, так сказать, левитировать абстрагированную от представления плоскость при обязательном условии, что они игнорируют друг друга, что представленное в зеркале не представляется на картине, и наоборот.

В этой расколотой структуре Представление, или картина, являющаяся формальной парадигмой, может представать лишь благодаря пособничеству зеркала, последнего осколка *эпистемы* Возрождения. Однако ей одновременно необходимо вытеснить это последнее в пограничную позицию. Необходимое, но забытое условие: зеркало, то есть сходное, при этом оказывается загнано в угол (сходное на картине Веласкеса — не более чем тусклое отражение, искусственно заданный образ), но отказаться от него нельзя.

---

[1] *Foucault M.* Les Mots et les Choses. Paris: Gallimard, 1966. P. 72 (См.: *Фуко М.* Слова и вещи. С. 92).

Лекция о Мане воспроизводит этот акт экзорцизма. На этот раз речь идёт уже не о том, чтобы показать, как представляемое отрывается от своего основания и противопоставляется сходству, но о том, как отрывается от основания и противопоставляется представляемому видимое. Видимое больше не отменяет представление, а представляемое не отменяет сходство. Но как появляющийся в зеркале «Менин» образ был всего лишь условием возникновения плоскости репрезентации, так и в живописи Мане репрезентативный порядок — не более чем условие видимости картины как таковой, картины-объекта.

Это сведение представления к роли простого средства влечёт за собой переворачивание иерархии между картиной и зеркалом. Отныне зеркало служит опорой картины как знака представления. Как показывает Мишель Фуко, обращаясь к «Бару в Фоли-Бержер», именно зеркало манипулирует представлением так, что становится механизмом приближения к видимому.

Как же тогда отделить сходство, с которым играет зеркало, от сходства, которое прежде делало возможным представление? Может ли зеркало изобличить перевёрнутую связь, соединяющую его с представлением? И что думать о том сходстве-симулякре, которое Фуко называет подобием? И как возможен образ без отождествления? Эти вопросы поднимает сборник, посвящённый Магритту. Если исследование Мане показывало видение, освобождённое от представления, то исследование Магритта концептуализирует вырастающее на основании сходства и противостоящее ему подобие, освобождающееся от сходст-

ва и служащее опорой представлению. Так что Магритту мы обязаны конструированием логического воображаемого, противопоставляемого воображаемому аналогическому.

Заимствуя у Жиля Делёза понятие «очищенного» подобия, под которым тот понимает симулякр, Фуко заканчивает выстраивание видимого, но не представляемого, такого видимого, которое указывает на отсутствие общности между говоримым и видимым (это отсутствие выступает негативным условием творчества Раймона Русселя). В центре трёх исследований обнаруживается одна и та же аксиома, предложенная при прочтении «Менин»: «(речь и видимое) несводимы друг к другу: сколько бы ни называли видимое, оно никогда не умещается в названном; и сколько бы ни показывали посредством образов, метафор, сравнений то, что высказывается, место, где расцветают эти фигуры, является не пространством, открытым для глаз, а тем пространством, которое определяют синтаксические последовательности»[2]. Цель этих трёх комментариев — утверждение чистой видимости, побеждающей Представление, как и воображаемое (в лакановском смысле этого термина).

II

Как же эта чистая видимость одерживает победу у Мане? Что это за странное расхождение между выражающим себя опытом и дискурсом о нём? Это наш второй пункт.

---

[2] Ibid. P. 26 (Там же. С. 47).

Мишель Фуко оценивает творчество Мане с виду просто, поскольку он даёт следующее заключение: Мане — это *nom du père*[3] современности. Речь идёт о том, чтобы показать, как Мане удалось использовать пружины представления, раз за разом делая видимой материальную реальность картины: прямоугольник полотна, взятый в рамку, расписанный и выставленный на падающий со стороны зрителя свет.

Впрочем, простота этой поверхности лишь кажущаяся. Первый страт анализа удваивается вторым, более важным, в котором доминирует вопрос о невидимости, или, точнее, об ослеплении, вызываемом подчинением представления показываемому. Этот скрытый центр я и собираюсь прояснить.

Чем больше мы смотрим на картину как на реальную вещь, тем меньше мы видим на самой картине. Вместе с тем чем больше стирается представление в своих приёмах, тем шире его спектр. Так что мы не видим ничего, в положительном смысле этого слова. Мы не видим ничего, как неоднократно подчёркивает Фуко. И это ничего, эта непрозрачность, занимает место прозрачности представления, поскольку отбрасываемая им тень — ничто, и можно сказать: речь в конечном итоге идёт о том, чтобы преодолеть диспозитив представления. Ведь, пока мы не увидим ничто, мы всё ещё что-то представляем. Но как преодолеть слепоту, это наследие представления? Как

---

[3] «Имя Отца» — термин Ж. Лакана, указывающий на древнейшую символическую функцию, в которой отсутствует означающее, но которая сама сообщает легитимность закону означающего (*Прим. пер.*).

заставить «распасться» (как выражается сам Фуко) невидимое? Как наконец увидеть? Такова оборотная сторона снятия представления.

Показ философом диапозитива за диапозитивом просвещает в том смысле, что он методично показывает своей аудитории, как материальная картина проступает в или через представление. На этом пути выделяется пять этапов.

Видимость поверхности, видимость рамы, а также закрытие глубины, подчёркивание геометрической структуры прямоугольника и показ самого полотна. Именно так систематически представлены первые шесть картин. Я не буду останавливаться на них, напомню лишь три основных элемента: закрытый задний план, подчёркивание вертикальных и горизонтальных линий и проступание нитей на холсте.

Далее речь идёт о видимости картины как объекта благодаря диспозитиву *лицевой/оборотной* сторон, представленному пересечением взглядов на «Официантке с кружками» и «Железной дороге». Точка, где взгляды пересекаются, не видя друг друга, подобно двери в тамбуре — шарнир, показывающий материальную толщину рамы, её вещность. И тогда взгляд, следующий его движению, проникает за кулисы представления. Ему предстаёт картина-объект. Сила представления отступает и в то же время утверждается в форме невидимого:

«...что это за картина и что она изображает? С одной стороны, она не изображает ничего, не

даёт ничего, что нужно было бы увидеть... Что они видят? Об этом мы ничего не знаем...

...Мане обрезал зрелище, так что увидеть ничего нельзя, а взгляды на картине обращены на невидимое, о котором картина ничего не сообщает, а только указывает противоположные направления взглядов на то, что увидеть нельзя... Плоскость... это место, где утверждается невидимость того, на что смотрят написанные на полотне персонажи»[4].

То, что картина становится видимой как таковая, сопровождается нарастанием невидимости. Эта невидимость не является противоположностью видимому в том смысле, что картина-объект якобы должна быть видимой. В действительности это невидимое непредставимо, так что зритель представить его не может.

Затем возникает видимость картины как реальной вещи, освещённой реальным дневным светом, в котором находится и сам зритель. Упразднение внутреннего освещения («Флейтист»), столкновение внутреннего и внешнего освещения («Завтрак на траве»), постановка зрителя на место осветителя и лишь в силу этого наблюдателя («Олимпия»). Чем ярче дневной свет, падающий на картину, тем меньше внутреннего света. Таков тёмный фон «Олимпии» и многих других картин Мане. Изящество комментария Мишеля Фуко заключается в том, что он показывает, что чем ярче картина-объект освещена дневным светом, тем темнее становится

---

[4] *Foucault M.* La peinture de Manet. Paris: Société française d'esthétique, 2001. P. 15–17 (С. 34–36 наст. изд.).

представляемый фон, совершенно угасающий в «Олимпии» и «Балконе».

Этот тёмный фон в живописи Мане манифестирует видимость как угашение представляемого света, а вместе с ним и представления ценой появления невидимости. Представление скрывается в форме невидимого, как в «Менинах» сходство скрывалось в форме зеркала. Тёмный фон на картинах Мане структурно идентичен зеркалу, и эту идентичность Фуко ясно обозначает, переходя от «Балкона» к «Бару в Фоли-Бержер».

Настоящий экзорцизм представления, экзорцизм невидимого, совершается наконец в «Балконе» — картине, на которой, если следовать выражениям Фуко, происходит «распад самой невидимости». Здесь появляется не только реальная картина-объект, освещаемая дневным светом, но и реальное пространство как таковое, пространство без центра, в котором расходятся взгляды троих персонажей. Эта картина не только переворачивает коды представления: персонажи смотрят на зрителей через окно, горизонтальная/вертикальная сетка картины цветная, тогда как персонажи чёрно-белые, но, самое главное (здесь мы подходим к решающему моменту фукольдианского исследования), — реинтерпретирует невидимое. Тёмный фон «Олимпии» — всего лишь расположение против света. Этот фон не невидим в том смысле, что непредставим, он просто расположен против света, просто затемнён. Невидимое изгоняется.

«И всё это глубокое пустое пространство, которое в норме должно было бы открываться в

глубине, оказывается для нас совершенно невидимым, а почему оно оказывается для нас невидимо? Да просто потому, что весь свет снаружи картины.

...вся тень позади, а против света нельзя разглядеть никаких деталей...»[5].

Невидимое теперь значит не непредставимое, но не-видимое, скрытое. Теперь картина может развернуть расходящееся, реальное пространство, где каждый глядит сам по себе и где разгуливаем мы, зрители. Это реальная вещь в реальном пространстве.

В этом пункте, когда Мишель Фуко доказал то, что нужно было доказать, так что анализ можно было бы и прервать, неожиданно вторгается «порыв воображаемого». Когда представление наконец разрушено невидимым-непредставимым, когда наступает триумф взгляда, когда мы наконец можем «смотреть, как смотрят (персонажи)», так, чтобы через наш взор видение наконец возобладало над представлением, в дискурсе вдруг появляется нечто, являющееся не чистым и простым видением наконец-то ставшей видимой картины, но образами и напоминаниями о нарисованном.

Прибегая к метафоре (персонажи как три опорные музыкальные ноты), Фуко сперва упоминает «Дарение плаща» Джотто, потом вспоминает о другом большом иконографическом топосе — «Воскрешении Лазаря», и, наконец, о картине, в которой Магритт переиначивает «Бал-

---

[5] Ibid. P. 27–28 (С. 46–47 наст. изд.).

кон», превращая персонажей в гробы. Таким образом, прежде окончательной интерпретации выстраивается целый ассоциативный режим:

«Эти три персонажа изображают границу жизни и смерти, света и тьмы; кроме того, можно сказать, что они во что-то напряжённо вглядываются, но мы этого чего-то не видим»[6].

Невидимое удерживается до тех пор, пока заключительный параграф не разрушит это «что-то», которого мы не видим:

«Невидимость к тому же обозначается тем, что три персонажа смотрят в разных направлениях, и все трое поглощены зрелищем, о котором мы знать не можем, потому что для одного оно перед полотном, для другого справа от полотна, для третьего — слева. Как бы то ни было, мы не видим ничего, мы видим лишь взгляды... Это различные элементы картины, которая есть не что иное, как распад самой невидимости»[7].

Больше нет непредставимости, потому что мы сами находимся в пространстве видения. На сей раз мы не видим ничего, ничего кроме картины.

То, что я называю «порывом воображаемого», воспроизводится в последнем анализе в форме расхождения, о которой я уже упомянала, — между тем, что Фуко видит, и тем, что он говорит, что видит. Анализ «Бара в Фоли-Бержер» замыкает круг, говоря о роли зеркала.

---

[6] Ibid. P. 28 (С. 47—48 наст. изд.).
[7] Ibid (С. 48 наст. изд.).

Здесь философ показывает, как картина вращается вокруг прозрачного шарнира зеркала, так что его можно увидеть не только в толще предмета (это уже было с перекрещивающимися взглядами *лицевой* и *оборотной* сторон), он становится видимым в прозрачности содержащего его пространства. Представление — не более чем оптический инструмент, и в этом смысле оно всецело подчинено видению. Более того: видение делает представление невозможным. Зритель видит раскрытие картины-объекта в прозрачности, но он не смог бы его представить. Картина как видимый объект буквально невозможна, если принять точку зрения субъекта представления, того субъекта, место которому предписывается перспективой и который в таком случае должен был бы оказаться одновременно в середине и слева, вверху и внизу, отсутствовать и присутствовать, быть самим собой и другим.

Невозможность одновременно видеть и представлять увенчивает доказательство. Оно удваивается реваншем зеркала: ведь зеркало занимает место тёмного фона, который всё ещё был представлением. Этот триумф зеркала на картине полностью переворачивает структуру «Менин». Порядок представления наконец-то побеждён, а триумф празднует видимое. Задумаемся о предсказании Мане своему другу Антонену Прусту: «Дорогой друг, они будут счастливы, эти люди, что будут жить через столетие; их органы зрения будут совершеннее наших. Они будут видеть больше»[8].

---

[8] Цит. по: *Fried M.* Le Modernisme de Manet / Trad. fr. par Claire Brunet. Paris: Gallimard, 2000. P. 39.

Вывод Мишеля Фуко совершенно иной, хотя и сводится к тому же. Зритель видит не больше, однако он двигается, он перемещается вокруг объекта-картины, ставшего реальным и возвратившегося в реальное пространство. Освобождённое от репрезентации, протыкающее небосвод (если использовать выражение Делёза применительно к Лоуренсу) зрение становится органом, непосредственно связанным с подвижностью, чисто телесным органом. Восхищение подвижностью того, кто видит не представляя, т. е. не представляя себе, не рассказывая себе о том, что он видит, — единственное «логическое» завершение доказательства Фуко.

Но давайте вернёмся к тому, что представляет собой это видение, при котором зритель больше не ищет «своё» место, место, предписываемое диспозитивом. Читатель видит, как этот зритель или наблюдатель следует движению вращающегося зеркала, так сказать, проскальзывая через дверь прозрачного тамбура зеркала, чтобы проникнуть внутрь изображения. Это видение отличается от традиционного созерцания картины тем, что предполагает темпорализацию взгляда: зритель больше не удерживается формой в вечном настоящем, но мысленно перемещается, следуя внутренней динамике кажущегося неподвижным изображения.

Это воображаемое перемещение вводит в сцену, или, точнее, в сценарий, два следующих друг за другом моментальных снимка: лицом к лицу перед ним погружённая в свои мысли, занятая собой молодая женщина и девушка в зеркале, готовая выполнить желание клиента или

сутенёра. Два момента, подчёркиваемые фактурой полотна: надменность и чёткость повернувшегося лицом персонажа, и её же опущенные плечи и отвислый зад, отражение которых производит отталкивающее впечатление.

Какими бы ни были его последующая интерпретация и его воображаемое содержание, это видение во времени в любом случае требует, чтобы мы, по примеру Фуко, увидели объём предмета, раскрывающегося при вращении зеркала.

Таким образом, то, что Фуко видит и что ему удаётся показать, — это воображаемое перемещение. То, о чём он говорит, — перемещение реальное.

«...используя такой приём, Мане задействует свойство картины быть не вполне, так сказать, нормативным пространством, чьё изображение фиксирует для нас или для зрителя единственную точку, при взгляде из которой картина является пространством, перед которым и по отношению к которому можно перемещаться: подвижный зритель перед картиной, падающий прямо реальный свет...»[9].

Не принадлежа к порядку представления, предполагаемое картиной видение тем не менее не обязательно отсылает к материальным свойствам полотна, к тому, что Фуко в заключительном параграфе своего выступления называет «живописью-объектом» и что он располагает в «пространстве, играющем своими чистыми и

[9] *Foucault M.* La peinture de Manet. Op. cit. P. 31 (С. 53–54 наст. изд.).

простыми качествами, своими материальными свойствами как таковыми»[10].

Под этим понимается скотомизация образа, который подозревается в том, что он служит тайным агентом представления, так что в книге о Магритте речь идёт о подобии, освободившемся от связей с убивающим образ представлением. Именно к этому и будут обращаться тексты Фуко после 1971 г., когда он погрузится в политическую деятельность. Однако в данном случае меня интересует не столько скотомизация как таковая, сколько расхождение между опытом и дискурсом, тот *обрез* в конце текста, что выводит на поверхность дискурса то, что я называю «модернистским высказыванием»: картина — это объект, который нужно видеть.

III

Нечего и говорить, что это утверждение повторяется в дискурсе о живописи, начиная с конца XIX в. Начиная с Мане и его комментаторов, которых так обильно цитирует Майкл Фрид, импрессионистов (в ту эпоху определявшихся как «школа зрения»), Кандинского, Гринберга (определявшего картину как «чисто визуальную»), Розалинды Краусс (отстаивавшей идеи оптичности), а также Жоржа Батая, всегда говорившего относительно Мане о «наготе того, что мы видим»), до минималистов («what you see is what you see»)[11] — все единогласно утверждают,

---

[10] Ibid (С. 54 наст. изд.).

[11] «Ты видишь то, что видишь» (*англ.*).

что картина — это материальный объект, который нужно видеть, в том смысле, что он должен быть «чисто» видимым.

Это утверждение не только подпирается письменной материальностью, что делает его повторяемым, но и выступает минимальным условием того, что, как говорит Мишель Фуко, становится «высказыванием». Кроме того, оно конститутивно для специфического поля, называемого «современностью», поля, в котором оно составляет более или менее явную и уж, во всяком случае, действенную референцию: никакой дискурс о современной живописи, о современном искусстве вообще, имплицитно утверждающий эту визуальную самостоятельность, не берётся его оспаривать. Таким образом, это утверждение составляет то, что «Археология знания» называет «темой присвоения и интереса», артикулирующей членство, соперничество, определение течений, тенденции, школы, сталкивающиеся в этом пространстве.

Это утверждение также определяется как высказывание по четвёртому критерию: не будучи выражением конкретного положения конкретного субъекта, именно оно предопределяет положение субъекта, который что-либо высказывает. «Оно определяет положение, которое может и должен занимать всякий индивид, чтобы стать субъектом», — замечает Мишель Фуко, определяя высказывание. И если сам он становится в такое положение, комментируя Мане, то, скорее, следует классическим формалистам, нежели выступает как автор, принадлежащий к «повествовательному полю» модернизма. Этим объясняется появление у него, начиная с 1971 г., ради-

кально антиформалистских высказываний (мы рассмотрим их в заключении этого доклада), что указывает, быть может, не столько на эволюцию его мысли, сколько на распад самого этого поля. Но каково положение субъекта, предписываемое модернистским высказыванием? Чтобы определить его, обратимся к сравнению дискурсов Мишеля Фуко и Клемана Гринберга.

Не будем останавливаться на том, что отличает позиции Гринберга и Фуко относительно живописи Мане. В то время как Гринберг стремится свести картину к поверхности как таковой, Фуко рассуждает о толщине объекта, выводит его в реальное пространство дневного света, то есть в наше пространство (позиция, куда более близкая к минимализму). Но ещё важнее то, что традиционализм Гринберга (приверженность критерию эстетического качества) и критика представления у Фуко составляют глубинное различие их способов мыслить.

При этом у Клемана Гринберга и Мишеля Фуко возникает разногласие по поводу того, что составляет современность Мане, рознится и сама оценка этой современности. Это разногласие производно от отношения к положению субъекта, что обнаруживает, с одной стороны, фукольдианский комментарий к Мане, а с другой — замечательный текст Гринберга, озаглавленный «Модернистская живопись»[12]: как у одного, так и у другого одно и

---

[12] *Greenberg C.* Modernist Painting // The Collected Essays and Criticism. Chicago—Londres: The University of Chicago Press, 1993; La peinture moderniste / Trad. fr. Dominique Chateau // À propos de «La critique» / Dir. D. Chateau. Paris: L'Harmattan, 1995.

то же положение субъекта обнаруживается в разрыве между субъективной инстанцией эстетического чувства и эпистемической и объективированной инстанцией способности суждения.

В комментарии Мишеля Фуко нам удалось выявить расхождение между воображаемым опытом взгляда и эпистемо-критической диагностикой, выносящей суждения о вещественности картины. Точно так же в тексте Гринберга обнаруживается явное расхождение между критическим актом, совершаемым от имени «научной обоснованности» эстетики и направленным на конкретизацию исторического процесса искусства, с одной стороны, и суждением относительно качества произведений, выносимым с точки зрения их «эстетической состоятельности», которое Гринберг также называет эстетическим «чувством», с другой. В «Канте против Канта»[13] Доминик Шато выявила в тексте разрыв между двумя порядками (критика/эстетика), которые не только не опосредуются, но даже не противопоставляются. У гринберговской теории два полюса — модернизм и (как уже говорил Тьерри де Дюв) формализм: «В этой концепции зияет дыра: пропасть, разделяющая два аспекта, отсутствие моста, позволяющего их соединить, — стремление Гринберга развести их»[14].

Таким образом, положение субъекта, определяемое модернистским высказыванием, харак-

---

[13] Kant contre Kant. Note sur la critique selon Greenberg / Dir. D. Chateau. Ibid.

[14] Ibid.

теризуется расхождением между эстетическим чувством и эпистемологической критикой. Там, где у Канта критика и чувство сочленялись, опираясь на мышление, модернистское высказывание показывает их расхождение, разделяющее одновременно и субъекта, как если бы мышление стремилось отныне отделить опыт от объекта и блокировать их взаимную интеграцию. Выражается ли это разделение в подчёркивании материальности, в чистой вещности объекта, или проявляется в истеризации опыта, — всё это, по сути, одно и то же. Зачастую — например, у Гринберга, — оба аспекта смешиваются.

Нужно вернуться к мотиву пассивности суждения у Гринберга, который необходим ему, чтобы проанализировать это блокирование, производимое посредством мышления и ведущее к разделению надвое чувства и критики. Вспомним, что это что-то вроде формы, движимой способностью проприоцепции, согласно Канту, позволяющей субъекту свободно пользоваться своими способностями. По отношению к этой моментальной проприоцепции, выступающей условием чувства удовольствия или страдания, субъект, утверждает Клеман Гринберг, всегда пассивен.

Эта интерпретация проблематична в том смысле, что оппозиция «активное/пассивное» не соответствует тому, что у Канта зависит, скорее, от механизма. Во всяком случае, она симптоматична, тем более что пассивность, которой Гринберг объясняет необходимость наличия вкуса, присутствует и у Мишеля Фуко: в его убеждении, что мы погружены в тот же самый свет, что и картина.

Это утверждение, присутствующее уже в анализе «Менин», обращается и на Мане, причём, и в том, и в другом случае оно является решающим. Это требование имманентности, которое в каком-то смысле ставит под вопрос независимость произведения и может привести к минимализму, представляет нас как зрителей инертных и погружённых в тот же «котёл» или в то же «реальное пространство», что и картина: как если бы эта общая реальность, физические и материальные свойства, общие нам и картине, были важнее того факта, что картина — это пропозиция, что составляющие картины — не столько наличные свойства, сколько операции, которые мы, наблюдатели, должны осуществить, чтобы проникнуть в ту условность, которую изначально и прежде всего представляет собой картина. Устранение фикции посредством модернистского высказывания, как мне кажется, характерно для имплицитной пассивности субъекта, который разделяется на субъекта эстетического и субъекта критического, потому что это уже не активный субъект условности.

Учитывая это расхождение, я хотела бы подчеркнуть пассивность как определяющую для модернистского субъекта, захваченного объектами, а порой превращающегося в объект, как в том созерцании, к которому Гринберг возводит модель восприятия. Эта пассивность, вытесняющая фиктивное измерение искусства, — быть может, одна из главных характеристик модернистского искусства, достигающего кульминации в буквализме и тавтологии.

Стоит ли удивляться тому, что Фуко, обращающийся в 1971 г. к размышлениям о поли-

тической практике и деятельности, словно по волшебству избавляется от модернизма и неожиданно обращается к образу, к визуальным диспозитивам живописи и фотографии, изобретённым в XIX в.? Стоит ли удивляться, что он переходит на почти бодлерианские позиции: восхваляет образ и даже воображение?

«В свою очередь, живопись начала разрушать образ, причём нельзя сказать, будто она от него освобождалась. Дискурсы искушали нас тем, что хороводу подобий стоило бы предпочесть изгнание знака, шествию симулякров — порядок синтагм, безумному бегству от воображаемого — серенький режим символического. Нас пытались убедить в том, что образ, зрелище, вид и видимость не нужны — ни теоретически, ни эстетически. И что нельзя не презирать весь этот вздор.

В результате, лишившись технической возможности изготавливать образы, принуждённые к эстетике искусства без образа, склонившиеся перед теоретическим требованием изгнать образы, вынужденные прочитывать образы как язык, связанные по рукам и ногам, мы оказались во власти других образов — политических, коммерческих, — перед которыми мы были бессильны»[15].

Этим уравнением между действием, образом и условностью я закончу своё выступление, вдалеке от модернизма, о котором говорил Фуко.

---

[15] *Foucault M.* La peinture photogénique // Catalogue Fromanger. Paris, 1975.

Доминик Шато

ДИСКУРСИВНАЯ ФОРМАЦИЯ В ЭСТЕТИКЕ

Я всегда бывала удивлена и даже шокирована, когда выступающий делал доклад, не имеющий отношения к теме коллоквиума; однако сейчас я собираюсь сделать именно это. Ведь если мой текст и касается недавно опубликованного Французским Обществом эстетики (2001) выступления в Тунисе, составляющего стимул и цель настоящего коллоквиума, то лишь отдалённо. Я не только не стану задаваться вопросом о статусе того дискурса, который разворачивает выступление в Тунисе, комментировать его содержание или мерить его с точки зрения какого-либо знания, я не стану также заниматься анализом текста, ограничившись несколькими цитатами в начале и в конце моего выступления, чтобы, так сказать, актуализировать свою речь. Вместо этого я попытаюсь понять статус дискурса этого текста, используя теорию дискурса Мишеля Фуко, точнее, его теорию того, что он назвал «дискурсивной формацией».

В самом начале своего выступления Фуко извиняется: прежде всего, он утомлён (звучит анекдотично), затем, он не специалист ни по

Мане, ни по живописи, и, наконец, он не будет говорить ни «о Мане в целом», ни «даже о самых важных и самых известных аспектах живописи Мане», но проанализирует несколько полотен или, вернее, «объяснит некоторые детали». Предвосхищая последующий анализ, можно сказать, что его выступление — не *познавательный* текст, но текст о *знании.*

Я озаглавила свою книгу о пластических искусствах «Пластические искусства: Археология одного понятия»[1]. Я размышляла о концепте или об идее, но Ив Мишо, блестящий эмпирик, посоветовал мне говорить о понятии. Ведь понятие позволяет понять снабжённую ярлыком идею, а идея указывает на то, что существует не только после, но и прежде ярлыка; концепт позволяет понять снабжённую ярлыком идею в специализированном дискурсе, в науке, тогда как понятие отсылает к чему-то более расплывчатому, более трансверсальному, имеющему отношение к идеологии, конституирующей знание (а значит, к знанию в самом общем смысле).

Этот выбор, в конце концов, неплохо сочетался с тем, что я говорила об археологии во введении, — простите меня за то, что сама себя цитирую, — которую я использую «в том смысле, что сужу о ней как читатель, следующий наставлениям Фуко». Я добавляла: «Речь идёт о том, чтобы сделать несколько ударов киркой в надежде обнаружить залегающие одна под другой семантические породы, что способству-

---

[1] *Chateau D.* Arts plastiques: Archéologie d'une notion. Nîmes: Jacquelin Chambon (coll. «Rayon Art»), 1999.

ет созданию, внедрению, а также переносу понятия; и, если получится, что-то прояснить в тех идеологических основаниях, о которых историки обычно говорят мимоходом, а порой и вовсе забывают»[2]. Больше не буду говорить об эпистемологическом плане, а обращусь к обсуждаемому предмету. Настоящий коллоквиум предоставляет мне случай вернуться к понятию «дискурсивной формации».

Я решила рассмотреть его в том тексте, где оно появляется, — по крайней мере, насколько мне известно, оно появляется как проработанный концепт именно здесь. Речь идёт о статье 1968 г. «Ответ эпистемологическому кружку» в выпуске «Cahiers pour l'analyse», озаглавленном «Генеалогия наук»[3]. Эпистемологический кружок, образованный редколлегией журнала (Бадью, Бувересс, Миллер, Мильнер, Рейно и др.), адресовал Фуко ряд вопросов, касающихся трёх его трудов — «Истории безумия», «Рождения клиники» и «Слов и вещей», — с тем чтобы он высказался «о своей теории и об импликациях его метода критических пропозиций», попросив его в своих ответах сосредоточиться на статусе науки, её истории и её понятии (P. 5). Ответ Фуко вызвал целый ряд новых вопросов (P. 41 и далее), мотивированных масштабностью этого ответа — «обновления археологии наук» — а также тем фактом, что он несколько отошёл от предложенной проблематики. Следует оценить то «движение, в котором он (ответ) выходит за

---

[2] Ibid. P. 8.

[3] *Cahiers* pour l'analyse. 1968. № 9. P. 9—40.

пределы того эпистемологического измерения, в котором мы пребываем», или, как отмечают редакторы, преобразование понятия науки в понятие дискурсивной формации.

Первая задача Фуко состоит в том, чтобы выявить критерии единства дискурса, которые основываются на постулате преемственности (традиция, влияния и т. п.), определяют разбивку на типы дискурса или жанры («наука, литература, философия, религия, история, беллетристика и т. п.») или компактность такого предмета, как книга, произведение и т. п. Отсюда он выводит следующую идею:

«Однажды отказавшись от этих прежних форм преемственности, от этих плохо слушающихся дискурса синтезов, открывают целую область. Область необъятную, но поддающуюся определению: она создаётся всеми произведёнными высказываниями (будь то сказанное или написанное), разбросанными в событиях и в присущей каждому инстанции. Прежде, чем обращаться к науке, к романам, к политическим дискурсам, к творчеству автора или его книге, нужно беспристрастно разобраться с совокупностью событий в пространстве дискурса вообще. Так возникает проект *чистой дескрипции фактов дискурса*» (P. 16).

При таком расширении обзора области дискурсивных высказываний речь вовсе не идёт о том, чтобы водить кого-то за нос. Целью является не язык и не мысль в целом, но высказывания, определяемые как то, что «может артикулироваться событиями, не обладающими

дискурсивной природой, но принадлежащими к техническому, практическому, экономическому, социальному, политическому и т. п. порядкам» (P. 18). Среди преимуществ такой перспективы Фуко подчёркивает то обстоятельство, что она позволяет уловить «способ существования дискурсивных событий в культуре» и «дискурс в системе его институализации» (P. 19). Откуда значимость понятия архива, в котором высказывания выступают не столько документами, сколько памятниками (в кангийемовском смысле) и который оправдывает проект археологии.

Фуко завершает первую часть своего анализа, замечая, что три вышеупомянутые книги — «История безумия», «Рождение клиники» и «Слова и вещи» — были конкретным осуществлением проблематики, которую теперь он описывает теоретически. Он объясняет это тем, что, поскольку невозможно описать необъятное поле дискурсивных событий целиком, каждая из этих книг эмпирически избрала один из временны́х срезов, так сказать, «в первом приближении», над которым следует возвы́ситься и единственным оправданием которого на тот момент служила гипотетическая адекватность места рассматриваемого дискурса в проблематике исследования.

Продолжая свой анализ, он предлагает четыре критерия (временно́й) типизации дискурсивных формаций: принцип формирования объектов, принцип синтаксических типов, принцип семантических вероятностей, и, наконец, принцип операторных вероятностей. «Таким образом, покрываются все аспекты дискурса. И, когда в группе высказываний можно определить и

описать систему отсчёта, тип расхождения между высказываниями, теоретическую сетку, поле стратегических возможностей, мы можем быть уверены в том, что они принадлежат тому, что можно назвать *дискурсивной формацией.* Эта формация объединяет всю совокупность повествовательных событий. Очевидно, что ни по своим критериям, ни по границам, ни по внутренним отношениям она не совпадает с непосредственными и видимыми единствами, в которые мы привыкли объединять высказывания... Она не задаёт ни скрытого единства смысла, ни общей и единой формы; эта система определяется различиями и рассеянием» (P. 29).

Далее Фуко вновь настаивает на различии между дискурсивной формацией и наукой. Разграничение дискурсивных формаций отличается от единства науки тем, что их разбивкой управляют «не интеллигибельные законы», а «законы формации, включающей всю совокупность объектов, типы формулирования, понятия, теоретические процедуры, инвестируемые в институции, техники, индивидуальное или коллективное поведение, политическую деятельность, литературные фикции, теоретические спекуляции» (P. 32).

Отношения между наукой и дискурсивной формацией можно охарактеризовать следующим образом: дискурсивная формация — это не наука, но наука — это дискурсивная формация. Отвечая на вопрос эпистемологического кружка об «“условиях возможности” науки», Фуко различает два порядка её определения: внутренний порядок, предполагающий, что наука сама себя определяет (или принимает модель

от другой науки — как, например, эстетика от философии), и внешний порядок, «возможность науки в её историческом существовании»; с этой второй точки зрения, скорее, точки зрения знания вообще, нежели гносеологии, наука — это дискурсивная формация, достигшая определённого уровня самостоятельности, хотя, будучи таковой, она всегда остаётся связанной с историческими детерминациями и зависит от знания — «знание со своим постоянным смещением внутренних структур является не наукой, а полем своей собственной истории», — пишет Фуко (P. 34).

Не стану заниматься толкованием Фуко. Что меня интересует в этом предложении, так это то, что оно затрагивает проблему, с которой я столкнулась одновременно и в своей работе с понятием пластических искусств и в своих размышлениях об эстетике. Рассуждая о понятии пластических искусств, я оказалась именно в той ситуации, которую он описывает — обнаружила единство разнородных высказываний:

1) которым, будь они материальными (книга) или интеллектуальными (наука), невозможно навязать принцип унификации *a priori*;

2) которые, возникая в самых разных контекстах, иногда в дискурсах, тесно связанных с практикой (дискурс художников), а иногда и чисто теоретических, оказываются философскими, литературными и даже научными;

3) и которые, соответственно, легитимируются либо их отношением к практической цели, либо исключительно внутренней связностью теории.

Предложенная Фуко идея архива представляется мне в высшей степени уместной. Такого рода работа, как моё исследование (и, если допустить нескромное сравнение — предпринятое Фуко исследование безумия, а позже сексуальности), — это работа библиотечной крысы. В то же время, это не повод её обесценивать. Ведь занятия археологией придают архивации такую динамику, что возникает риск пренебречь подобающей данным формам эрудицией. В своей работе я столкнулась с тем, что имплицитно описывает Фуко, то есть с освобождением высказываний от материальных или формальных уз, когда они начинают звучать в более или менее выдуманной дискурсивной формации, когда к ним возвращается жизнь, ведь прежде они были скованы не некой высеченной в мраморе формой, заключающей их в темницу, а, скорее, выступали элементами и пищей диалектики, трансверсально мобилизующей всякую возможность из появления, все контексты, в которых они функционируют, и в то же время с тем, что приходится сводить чисто теоретические цели с целями практическими, стратегии аргументации — с институциональными условиями, *a priori* разделённые мир практики и мысль, которые считаются закрытыми друг для друга.

В этом свете обнаруживается, что иерархия идей не обязательно соответствует поддерживающей её социальной или институциональной иерархии. Что касается понятия пластических искусств, то благородные высказывания философских книг для них не всегда значимее высказываний явно более легковесных художников

или жёстко привязанных к своим дисциплинам мудрёных теоретиков. Впрочем, ниспровержение ценностей может происходить и в обратном направлении. К примеру, обнаруживается, что знаменитая фраза Мориса Дени: «Вспомним, что картина — прежде чем стать боевым конём, обнажённой женщиной или каким-то анекдотом, — есть по сути своей плоская поверхность, покрытая определённым образом подобранными красками»[4], — не только предвосхищалась, но и выказывала влияние утверждения Ипполита Тэна: «Картина — это раскрашенная поверхность, на которой различные тона и степени освещённости распределены определённым образом; такова её внутренняя сущность; если эти тона и степени освещённости составляют фигуры, строения, это их вторичное свойство не мешает первичному свойству обладать всей своей значимостью и своими правами. Таким образом, значимость цвета огромна, а рождающийся у художника замысел определяет всё прочее»[5].

Идея дискурсивной формации позволяет отказаться от экстраполяции, слишком поспешно делающей выводы из подобного ниспровержения, тогда как реконструкция дискурсивной формации предполагает связанность текстуаль-

---

[4] Art et Critique, 23 et 30 août 1890. Перепечатано в: Théories, 1912. См. также: *Le* Ciel et l'Arcadie. Textes de Maurice Denis réunis par J.-P. Bouillon. Paris: Hermann (coll. «Savoir: Sur l'art»), 1993.

[5] Philosophie de l'art (выходила в пяти томах с 1864 по 1869 гг., перепечатана в двух томах в 1882 г.). Paris: Librairie Arthème Fayard (coll. «Corpus des œuvres de philosophie en langue française»), 1895. P. 453.

ного пространства с внешними по отношению к нему практикой и институциями, в которые вписываются эти практика и дискурс. Предвосхищение Тэна тесно связано с пространством интеллектуального общения, тогда как эффективность формулировки в историческом и социальном плане связана исключительно с авторитетом Мориса Дени.

Кроме того, для меня оказались весьма любопытными суждения Фуко в области эстетики. Речь здесь не идёт о том, чтобы конституировать дискурсивную формацию в отсутствие науки. Эстетика может существовать и как наука, даже если при этом ей приходится стать одной из тех наук, что зовутся гуманитарными, а то и одной из тех, что считаются строгими: в полной ли мере это наука, в конкретной *эпистеме* отличающаяся от других, или же часть довольно расплывчатой философии, колеблющейся между искусством и вкусом? Я, скорее, склоняюсь к тому, чтобы рассматривать её как полноправную науку, недостаток рациональности в которой, если можно так выразиться, я пытаюсь исправить. В то же время, я понимаю, что наряду с дискурсом, конституирующим эстетику как науку, существует масса высказываний, которые, по-видимому, причастны к эстетике, но с трудом подгоняются под допускающую эту науку *эпистему*, поскольку они либо относятся к иному дискурсивному режиму, либо имеют большее отношение к практике, нежели к теории. Как эстетика может учитывать ту или иную дискурсивную формацию, которая оказывается ей неподсудна?

Высказывания, которые гипотетически объединяет дискурсивная формация, оказывают сопротивление, сопротивление самих дискурсивных формаций всякому эпистемологическому центрированию. Это относится не только к эстетике, но и к прочим возможным эпистемологическим центрам. Некоторые способы практиковать социологию искусства, стягивающие к социологическому центру различные высказывания, а именно — речи художников, инструментализуют эти высказывания и превращают их в представления в искусстве, оторванные от практического контекста высказывания. Отнесение высказываний к дискурсивной формации позволяет как социологии, так и эстетике сохранить то, что составляет их ценность. Для эстетики речь идёт о том, чтобы ввести в её дискурс (не покидая, впрочем, её *эпистемы*) иные условия высказываний и речений, определяющие эти высказывания в их историчности.

Чтобы пояснить этот момент и закончить с ним, позволю себе ответить Райнеру Рохлицу, который в своём недавнем критическом замечании, каковое он снисходительно посвятил моим скромным работам по искусству, критикует меня в следующих выражениях: «Основная ошибка автора, как мне представляется, состоит в том, что он ограничивается общими суждениями, историческими фактами, а не выкладками философии искусства. А ведь, сколь бы ни были интересны эти исторические работы, они не могут заменить эстетику. В философии искусства, как и в прочих областях, история понятия и практики не может заменить концептуаль-

ное развитие как таковое»[6]. Я не согласна ни со сведением моих «общих суждений» к простым «историческим фактам», ни с мыслью о том, что я допустила ошибку, посчитав их тем, чем они не являются — «выкладками философии искусства». Наши разногласия, очевидно, касаются отношений между историей и теорией. Когда мысль обращается к истории и ищет в ней критерии для себя, она не может дорасти до уровня философии. На мой взгляд, необходимо строго отличать историю теории искусства, какой бы развитой и систематической она ни была, *от философии искусства, для которой история выступает основным аспектом теории*, не только её пищей и составляющей, но её критерием, основополагающим критерием её конституции и развития её *эпистемы*.

Принимая в расчёт историчность, как она проявляется в эстетике как дискурсивной формации, очевидно, не ограничиваются тем, что подмешивают упоминание нескольких фактов к рациональному обсуждению, как в блюдо подмешивают придающие ему вкус пряности; совсем наоборот, нужно, чтобы концептуально

---

[6] *Rochlitz R.* Une greffe réussie et un rejet. L'esthétique analytique en France // Critique. 2001. № 649—650 (juin—juillet), Rouvrir l'art. P. 569. Учитывая внезапную, неожиданную, прискорбную кончину Райнера, я постеснялась воспроизвести этот пассаж в своём тексте. Но разногласие, о котором я упоминаю, — исключительно теоретического порядка. Оно не имеет ничего общего с личными отношениями. То, что я указываю на текст в «Critique», свидетельствует о моём уважении к Райнеру Рохлицу, а главное — о той интеллектуальной признательности, которая сопутствовала дружбе с этим замечательным человеком.

учитывалась историчность искусства, чтобы она принимала участие в складывании эстетической *эпистемы*. Эстетическая наука раскрывается в историчности касающихся её явлений, интегрируя в свой дискурс дискурсивные формации, внутренне связанные с этими явлениями; кроме того, она утверждается как наука, интегрируя в свою *эпистему* не только дискурсивные формации, но и концептуальную трактовку их исторических детерминаций. Таким образом, наука остаётся наукой только развиваясь как знание.

Если вернуться к выступлению в Тунисе, его, без сомнений, можно ситуировать на стыке того уровня дискурса, что идёт от анализа творчества Мане к теоретической, эпистемологической идее дискурсивной формации, проходя через само развитие дискурсивной формации — в данном случае, через теорию представления. Хотя этот текст, относящийся, скорее, к сфере знания, и содержит некоторые «сведения», положения о представлении помещают Мане в перспективу теории, предложенной в «Словах и вещах»:

— Мане первым ввёл в свои картины «материальные качества поверхности, на которой он писал»[7];

— он заставил «вновь явиться» на картине «материальные ограничения холста, которые прежде живописная традиция старалась затушевать и скрыть»[8];

---

[7] *Foucault M.* La peinture de Manet. Paris: Société française d'esthétique, 2001. P. 4 (С. 21 наст. изд.).

[8] Ibid. P. 5 (С. 23 наст. изд.).

— «задействовал в изображении основные материальные элементы полотна»[9].

Выступление имплицитно отсылает к книге «Слова и вещи», которая является образцом «дискурсивной формации». Однако относится ли оно само к этой категории? Думаю, что так, и в то же время я спрашиваю себя, нет ли в этом тексте, представляющем собой квазианализ и отчасти дескриптивном, сосредоточенном на конкретных картинах (по крайней мере, на их диапозитивах), чего-то, что сопротивляется дискурсивной формации, дискурсу. Помимо сопротивления дискурсивной формации эпистемологическому центрированию, существует сопротивление живописи форме единства, более эмпирического и тем не менее весьма стойкого, которое, в конце концов, навязывает дискурсивная формация. Весьма примечательно, что в ответе Эпистемологическому кружку среди прочих источников, производящих дискурсивную формацию, речь не идёт о картине. Это отсутствие, конечно, может шокировать, однако оно объясняется тем, что эти источники, составляющие её практическую и/или теоретическую опору, — тексты. Включить картину в этот перечень — значило бы пойти на риск неправомерно уподобить её тексту; в то же время нельзя совершенно исключить её из системы знания. Каков же, в таком случае, статус картины в оптике дискурсивной формации? Вопрос повисает в воздухе. Нужно поискать в текстах Фуко, чтобы узнать, заботило ли его это — выступление Рашиды Трики на настоящем коллоквиуме задаёт в этом отношении интересные направления.

[9] Ibid. P. 31 (С. 54 наст. изд.).

Часть ответа обнаруживается в работе Фуко, посвящённой знаменитой картине Магритта «Это не трубка»[10]. Прикрываясь дискуссией с художником о сходстве, философ возобновляет некоторые темы «Слов и вещей» и, говоря о разделении в западной живописи «пластического представления» и «лингвистической референции», замечает, что первое предполагает сходство, а второе — исключение[11]. Учитывая это разделение, изображение (место сходства) и текст (место различия, знака) должны были бы находиться в отношении субординации — «либо текст определяется изображением... либо изображение определяется текстом»[12], — до наступления XX века, когда Пауль Клее затеял радикальную революцию: отныне пластическое и писаное стали или неразличимы или, по крайней мере, сплавлены воедино, отныне «корабли, дома, фигурки людей — одновременно и узнаваемые формы, и элементы письма»[13]. Такая победа живописи, которая в самой своей системе отныне соединяет аналоговую значимость образа с семиотической значимостью письма, по-видимому, приблизила отправку этого искусства формы в питающий «дискурсивную формацию» архив.

Тем не менее заметим, что элементы, на которые указывают, сближая образы с текстом, — это знаки, конечно, скорее, иконические, чем

---

[10] См.: Ceci n'est pas une pipe. Montpellier: Fata Morgana (coll. «Scholies»). P. 83—85 (на эту тему см. мой текст: De la resemblance: un dialogue Foucault—Magritte // L'Image. Deleuze, Foucault, Lyotard. Paris: Vrin, 1998).

[11] Ceci n'est pas une pipe. Op. cit. P. 39.

[12] Ibid. P. 39—40 (См.: *Фуко М.* Это не трубка. С. 37—38).

[13] Ibid. P. 41 (Там же. С. 38—39).

символические, и всё же знаки: корабли, дома, фигурки людей... Заметим также, что говорить пирсовским языком — значит в какой-то мере удаляться от Фуко, даже критиковать его (впадая в иллюзию сходства). Куда любопытнее, как мне кажется, то, что отождествление сходства с изображением вытесняет основополагающий аспект живописи, который, напротив, подчёркивается в тунисском выступлении, когда речь заходит о «составляющих», «качествах», «свойствах», «ограничениях» и т. п. полотна или пространства, рассматриваемого в его материальности или, лучше сказать, в специфической форме материального основания картины (иными словами, её носителя). Остаётся открытым вопрос о том, что образует ту специфическую форму, которая характеризует медиум живописи.

Лингвистическая оптика, господствующая над большей частью структуралистской мысли, которой, на мой взгляд, не чужд и Фуко, ведёт к риску слишком буквально воспроизвести в своём дискурсе о живописи ситуацию, характерную для языка, этого символического инструмента, при использовании которого носитель не имеет значения; одна-единственная система (синтаксическо-семантическая) целиком переводит сказанное в написанное, и наоборот. Живопись существует только на своём специфическом носителе; её нельзя записать даже так, как записывают музыку. Таким образом, неслучайно, что сопротивление носителя, медиума, и все вытекающие из этого последствия появляются в размышлениях Фуко, связанных с анализом конкретных картин Мане. Кто бы ни

брался исследовать живопись, он сталкивается с фактом неустранимости медиума. Одновременно всплывает и отнюдь не праздный вопрос о том, поддаётся ли живопись археологии знания. Его можно резюмировать следующим образом: причастна ли знанию форма, связанная с медиумом живописи, если её не сводить к знакам? Или нужно (это другая позиция), чтобы живопись присутствовала в знании как таковая? Стоит ли придавать ей значимость знания или сохранить её самостоятельность по отношению к знанию?

Бланден Кригель

ИСКУССТВО И СЛОВООХОТЛИВЫЙ ВЗГЛЯД

Ничто не исчезает и ничто не меняется. В нашу эпоху обходятся без мессы и без культа, однако проницательный взгляд и искушённость Мишеля Фуко, выказываемые им в своём семинаре, не обходятся без другого акта пиетета — акта воли к знанию. Это небольшое, лишённое всякой ненужной демонстративности эссе о даре, о том, что подарила нам Маривонн Сезон, мой товарищ по семинару, предложив эту археологическую работу, эту запись, спасённую от вод забвения, которая представляет собой восхитительный текст Мишеля Фуко «Живопись Мане». Восхитительный, но закономерно вписывающийся в *corpus inscriptorium*, встающий в ряд работ, которые философ посвятил искусству и взгляду.

Начнём с вносимых им академических поправок. Фуко так же хорошо знал хореографию текстов, как Уильям Форсайт — классический балет. Среди текстов, которые он посвятил взгляду, два представляют собой вариации известной классической модели фронтисписа. «Рождение клиники» (1963) и «Слова и вещи» (1966). «В этой книге идёт речь о проблеме про-

странства, языка и смерти, проблеме взгляда»[1], и при этом «художник стоит слегка в стороне от картины. Он смотрит на модель; может быть, ему нужно добавить последний мазок... Рука мастера удерживает взгляд, который в свою очередь покоится на прерванном движении. События развернутся между тонким кончиком кисти и острием взгляда»[2]. Общеизвестно, что на фронтисписе, открывающем «Левиафана», Гоббс поместил изображение, посвящённое Уильяму Кавендишу, графу Девонширскому. Образ снабжён легендой и дарственной надписью, напоминающей, что всякому тексту должна предшествовать фигура, в которую сводится при чтении книга и которая напоминает о разрешившей публикацию социальной или политической инстанции. Власть в классическом дискурсе даёт разрешение в ответ на фигуральное, образное прошение. «Обратите свой взор, Сеньор, и внемлите тому, о

---

[1] *Foucault M.* Naissance de la clinique. Paris: PUF, 1963. P. V (См.: *Фуко М.* Рождение клиники / Пер. Тхостова А. Ш. М.: Смысл, 1998. С. 8).

[2] *Foucault M.* Les Mots et les Choses. Paris: Gallimard, 1966. P. 19 (См.: *Фуко М.* Слова и вещи. С. 41). И ещё: «Три персонажа повисают между тьмой и светом, внутренним и внешним, между частью и целым... Эти три персонажа изображают границу жизни и смерти, света и тьмы; кроме того, можно сказать, что они во что-то напряжённо вглядываются, но мы этого чего-то не видим.

Невидимость к тому же обозначается тем, что три персонажа смотрят в разных направлениях... Как бы то ни было, мы не видим ничего, мы видим лишь взгляды... эти различные элементы картины, которая есть не что иное, как распад самой невидимости» (Комментарий к «Балкону», La peinture de Manet. Paris: Société française d'esthétique, 2001. P. 28) (С. 47—48 наст. изд.).

чём я говорю и что ваша власть, в свою очередь, позволит мне разъяснить читателю». Искусство служит тексту, текст подчиняется власти того, кто его разрешает. Следуйте за моим взглядом и читайте мой текст...

Это сохраняется и при любом другом использовании фронтисписа, эта связь образа и текста, искусства и дискурса, в которую приглашает нас погрузиться Мишель Фуко, свободный мыслитель и современный философ. Первое — это дискурс о видимом и невидимом. Второе — комментарий о невидимости видимого, определяющий отстояние взгляда Помма, лечившего истеричек в 1769 г., от взгляда Байля, другого врача, писавшего об этом в 1825 г. Описывая полную перемену в видении тела со времени одного до времени другого, Фуко призывает нас выявить дискурс, стоящий за взглядом, язык, стоящий за текстом, и предшествующее образу представление[3].

Редукция взгляда, который должен видеть? Ограничение языка живописи? Или отчуждение видения в представление, эквивалентное

---

[3] «Чтобы постигнуть момент речевой мутации, необходимо... обратиться... к той сфере, где "слова" и "вещи" ещё не разделены, способы видения и высказывания слиты на языковом уровне. Нужно задаться вопросом об исходном распределении видимого и невидимого в той мере, в какой оно связано или разделено с тем, что себя выражает, и тем, что молчит... Следует установить и раз и навсегда сохранить фундаментальный уровень *пространственного распределения* и *оречевления* патологии, где рождается и сосредотачивается словоохотливый взгляд, устремлённый врачом в ядовитую сердцевину вещей» (*Foucault M.* Naissance de la clinique. Op. cit. P. VII—VIII (См.: *Фуко М.* Рождение клиники. С. 11.)).

переводу в структуру гравюры или картины, как это порой делают, абсолютизируя свой идеализм, — а разве не так понимали структурализм во времена Фуко? Это значило бы допустить ошибку, которой сам Фуко не допускает.

Чтобы понять переворот в классическом использовании фронтисписа, подставляющий представление, *эпистему*, систему моделирования более лёгкому взгляду, обнаруживающему более сложные, тонкие и в то же время различимые и выраженные отношения видимого и невидимого, нужно, как мне кажется, сделать отступление. Вспомнить о том, каков был философский путь Мишеля Фуко, и для начала упомянуть о его феноменологических корнях. Феноменологический проект даёт возможность схватывания в объектах самих вещей, и первым объектом оказывается мир. Феноменологическое движение, влияние которого будет ослаблено французской эпистемологией, разумеется, имеет некоторое отношение к трансформации живописи, которую совершили Мане и импрессионизм и современником которого оно было. Оценка картины-объекта, живописи-объекта, которые стали «фундаментальным условием для того, чтобы однажды освободиться от самого изображения и позволить пространству заиграть своими чистыми и простыми качествами, своими материальными свойствами как таковыми»[4], чисто феноменологическая, почти химическая. В этом тексте Фуко зримо присутствует одержимый отношениями между ви-

---

[4] *Foucault M.* La peinture de Manet. Op. cit. P. 31 (С. 54 наст. изд.).

димым и невидимым, сосредоточенный на открытии тела Мерло-Понти. *Эпохе* чувственного мира позволяет проявиться выразительности и подобию адекватного чувственным восприятиям мира. Ноэтико-ноэматический аспект объектов, соответствующих представлениям, образам, зависящим от текста и в тексте выражающимся, взаимообратимости мира и дискурса, точно описан Фуко в его главном труде «Слова и вещи», где взгляд — это не только видение объекта, но и видение субъекта, конституирующего объект, континуум между волей к знанию и принадлежностью к миру, в котором конституируется самый объект искусства и философии, взгляда и текста.

Идёт ли здесь речь об устранении или оттеснении неокантианства, поистине составлявшего философские основания фукольдианского структурализма? Безусловно.

Ведь в кантианстве присутствует объект, который может быть схвачен только в априорных формах субъективности, самых общих и конституирующих условия всякого представления. Намечая перспективу (без всяких каламбуров) современной эстетики в школе Аби Варбурга и трудах Эрвина Панофски, неокантианство позволило заметить, что так называемые живописные объекты схватываются в самых общих субъективных, символических априорных формах, которые легко поддаются историзированию и составляют парадигматические контексты, которые Фуко с полным правом назовёт *эпистемами* или эпистемическими складками, присущими каждой эпохе и разделёнными разрывами. Я хотел бы заметить, что мы не исчер-

паем фукольдианские воззрения на взгляд и на искусство, загоняя их в эти рамки и отходя от гуссерлевского психологизма, непосредственно обращающегося к объекту и стремящегося добраться до самих вещей вопреки запрету на знание ноуменального. Чтобы обнаружить объект видения и мира, чтобы вновь обнаружить мир в его явлениях, нужен не отделённый от сознания объект и допредикативные синтезы, первым из которых является видение, но момент сочленения, сосуществование сознания с объектами в мире. В этом аспекте признания существования конкретной универсальной мысли, близком по смыслу к Мерло-Понти, феноменология разрешает дилемму кантианской мысли. Избегая гегельянского решения, согласно которому субъект конституируется в историческом процессе, а истина раскрывается в конце, она обнаруживает существование зрительного восприятия, репрезентации, предвосхищающей текст, который сам есть фигура репрезентации. Отсюда столь значимая роль живописи, а Фуко *nolens volens* обнаруживает более классическое видение искусства. Эта практическая философия заключает в скобки разделённые объекты, а открытый Гуссерлем ноэтико-ноэматический континуум позволяет реабилитировать интуицию в математике и заставляет Фуко, в свою очередь, приписывать живописи, искусству современной живописи, первостепенную роль в исканиях современной философии.

Отсюда столь высокая значимость, свет той звезды, что не должна погаснуть, сияние текста о Мане, показывающего нам диспозицию современного искусства, в котором исчезают субъ-

ект и объект: «Следовательно, для того чтобы здесь находилось отражение, нужно, чтобы кто-то здесь помещался, а чтобы освещение было именно таким, здесь никого не должно быть... Присутствие и отсутствие художника... Как видите, используя такой приём, Мане задействует свойство картины быть не вполне, так сказать, нормативным пространством, изображение которого фиксирует для нас или для зрителя единственную точку, при взгляде из коей картина является пространством, перед которым и по отношению к которому можно перемещаться...»[5]. Картина движется от глаза к миру, от сетчатки к вещам, становясь, по выражению самого Фуко, «картиной-объектом», «живописью-объектом». А философия этой новой живописи — феноменология.

Тут воскликнут: но как же, скажем, забыть про «Слова и вещи», «Археологию знания», про обращение Фуко, бывшего полноправным членом французской эпистемологической школы, к клиническому дискурсу и медицинскому знанию, как одним росчерком пера зачеркнуть его приверженность неокантианству и его исследование *эпистем* и символических форм? Действительно, как можно забыть об этом? В самом деле, Фуко вернулся к Канту, а прочитанный им Кассирер привёл его в восхищение и породил фукольдианский перевод кассиреровского языка символических форм на его собственный системный эпистемический язык. Но, если быть точным, ни обращение к искусству, ни за-

---

[5] Ibid. P. 30 (С. 52—53 наст. изд.), комментарий к «Бару в Фоли-Бержер».

висимость искусства от фукольдианской философии, ни возвращение к Канту не отменяет того, что феноменология с момента знакомства с Бинсвангером занимает первое место, потому что в искусстве Фуко видит конец позитивистского расчленения объектов, представляющего собой разрушение мира, тогда как феноменология является исследованием, примирением, *Браком* (если воспользоваться выражением Камю) с миром. Здесь надо открыть скобку: будем надеяться, что витающий здесь дух Фуко, вызванный нашими размышлениями, не будет оскорблён предпринимаемым задним числом и чересчур настойчивым сближением его мысли с мыслью его предшественников Мерло-Понти и Сартра. Ведь у людей моего поколения ещё на слуху очень жёсткие слова Фуко, обращённые к Сартру, и наоборот. Но время сделало своё дело, оно стёрло эффект глубины, отделявший Фуко от его предшественников. Они теперь так же близки друг к другу, как персонажи картины «Бал в Опере». И Фуко теперь гораздо ближе к ним, нежели признавал сам.

Фукольдианский способ быть и писать состоит в том, чтобы всегда оставаться верным этой первой феноменологии. Самим стилем, формой, музыкой своего творчества, столь же литературного, сколь и философского, Фуко высветил и оркестровал некантианскую философию, унаследованную от Башляра и Кангийема, высвечивающую прозу мира, но, храня верность Гуссерлю, своим вкусным и сочным языком он стремился восстановить мир с его континуальностью и постоянно обращался к постижению бытия. Но как?

Отказавшись от разрывов и прерывностей, отделяющих утверждение человека от смерти человека, классическое пространство репрезентации от современной эпохи? Конечно, нет. В своей концепции неокантианства и разделяющего эпохи разрыва Фуко — ортодокс из ортодоксов. Мы перескакиваем из мира в мир, но своеобразие Фуко заключается в том, что поэзия континуума и интеллигибельности мира, слов в вещах, уступает место интуитивизму, близкому к интуитивизму Пруста, который всегда стремился вновь обрести интеллигибельность репрезентации и смысл текста. Взгляд, аффект — это также порядки дискурса и его иерархии социальных практик, в противоположность нисходящей диалектике Гегеля, который делал из искусства Золушку — бедную родственницу абсолюта, ожидающую Религию и Философию. Вместо этого Фуко помещает искусство на вершину дискурсивной практики, и в этом выражается его верность феноменологии. Живопись — это вершина мысли; и тем не менее, обращаясь к классической репрезентации при созерцании «Менин», следует перечитать первое из «Метафизических размышлений». Философия — это отношение между чувством и разумом. Как и Якобсон, считавший что поэзия, не будучи низовым уровнем языка, позволяет переосмыслить язык, Фуко утверждает, что живопись со своей телесностью красок, пространства, материальной расстановки объектов — это место пересечения и встречи мира и взгляда. Не диалектика, восходящая к понятию просеивания или дистилляции всё более и более чистой сущности, но приближе-

ние ко всё более и более конкретизированному миру. От живописи *кватроченто*, где художник выступает конструктором, где свет на картине преображает тела, до современной живописи, где картина становится объектом, тогда как свет эманирует из объектов, просачивается из самых разных видений, искусство, конечно, изменилось. Поначалу независимый от вещей, свет переместился в вещи, представляемые взгляду. Объект, не без влияния экспериментальной медицины Клода Бернара, вытеснил геометрию света в репрезентации. В то время как классические художники повелевали невидимым и управляли картиной посредством триангуляции пространства, субъект конституировал объект лучом взгляда, естественный свет составлял самый сюжет картины и мог извлекаться из него в качестве элемента, в XIX в., напротив, рождение экспериментального мира изменило и трансформировало взгляд; анатомическое освещение Коро и Курбе, которых Фуко считал самыми недооценёнными в своём жанре, это маркирующее вещи освещение представляет собой неразрывность Бытия, свидетельствующую о внутренней плотности мира, и вопрошает этот мир. XX век не принёс освобождения, хотя новый разрыв, который больше уже не связан с приматом опыта, и разрушает абстракцию в тот самый момент, когда сам глаз конституируется в качестве объекта, чтобы преодолеть оппозицию абстрактного и конкретного. Словоохотливый взгляд, скажем ещё раз, примиряет неокантианство и феноменологию в фукольдианской траектории. Априорные формы созерцания перемещаются в историю, в *эпистему*: всё есть

текст, даже видение. Феноменология непрестанно всплывает в континууме эпистемического горизонта; проследив развитие искусства, можно восстановить мир. Высшая форма выражения *эпистемы* — художественная, у Мишеля Фуко, великого прозаика, великого писателя, она *сознательно* художественная.

Фуко — художник и феноменолог, ищущий утраченный мир? Именно так! Как говорил Хайдеггер, вдохновлявший в этом отношении Фуко, художник переживает *pathein*, он далёк от демиурга и воли к власти; именно таково современное искусство, которым восхищался Фуко: откровенная пассивность, податливая восприимчивость, даже бездеятельность художника. Он понимает, но не принимает, он представляет, но остаётся пассивным. Позиция восприимчивости к каждому произведению и каждой эпохе, для которой Эпистема оказывается горизонтом значения, способность размышлять и видеть, внимательность к сопротивлению вещей, где есть место и бессознательному, — это не гениальность теоретика (мы знаем, что Фуко отвергал понятие автора), но разрыв. Фуко перевернул обычную иерархию, чтобы понять *Великое* исходя из *Малого*, чтобы отвести маргинальным произведениям центральное место и возвести произведение искусства на вершину значения, тогда как платоновская нисходящая диалектика совершала нисхождение к чувственному, а кантовская способность суждения рассматривала эстетическое суждение как место встречи природы и свободы.

Философия, дискурс, искусство речи не адекватны миру; Фуко говорил об этом в сво-

ей инаугурационной речи в Коллеж де Франс[6]. Упорядочение слов позволяет нам взглянуть не на хаос рассеянных вещей, но всегда представляет собой реконструкцию.

Что же надо сохранить и что отбросить из этого взгляда, этой речи о плодотворном взгляде? Не будем говорить о революции, о всё ещё чересчур демиургическом абсолютном разрыве между *эпистемами*. «Археология знания» — это произведение, созданное Фуко *post factum*. Можно привести пример, не вписывающийся в его философию: разве не проходит непрерывной нитью через эпохи, от Витториа и Лас Касаса, неотомистских теоретиков до Гоббса, Спинозы и Локка, мысль о правах человека? Несмотря на биополитику и размышления о пасторате, политическая философия *republica perennis* оказывается совершенно чужда Фуко. И сам Фуко отдавал себе в этом отчёт, когда стремился выяснить, что же остаётся в нас от римской и греческой мысли, пока мы ещё не ушли от неё окончательно. Ничего не нужно возобновлять, потому что ничто не ушло и потому что система уступает место конечности.

И наоборот, присутствие конечности, наносящее кровоточащую смертельную рану структурализму, не должно настраивать нас на романтический лад. Не потому, что мир прочитывается в допредикативном синтезе, в аффекте или, как в данном случае, в его видении, то есть пассив-

---

[6] *Foucault M.* L'Ordre du discourse. Paris: Gallimard, 1971. (См.: *Фуко М.* Порядок дискурса // Воля к истине: По ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / Пер. С. Табачниковой. М.: Касталь, 1996.)

но и с верой в необходимость пафоса, которую признавал Фуко. Познание *pathein* — не принятие пафоса. Стремление конструировать дискурс, основываясь не на прерывности искусства в истории, но на непрестанно возобновляемых усилиях, на первый взгляд ведёт к имманентной концепции человеческого творчества. Нет, живопись, по Фуко, не походит на современное чтение, идущее от Благовещения, от трансцендентного мира, указывающего человеку его место и поступки, оно исходит не от ангела, но от поисков художников, от той организации, которую они придают видимому и невидимому. Тень и свет всегда исходят от понимания творящего слова взгляда. Фуко никогда не отрекался от Просвещения, и большинство его учеников, насколько мне известно, тоже.

Клод Имбер

ПРАВА ОБРАЗА

Фуко прочитал эту лекцию в Риме в 1967 г., затем в Токио и во Флоренции, и только потом появилась представленная здесь Тунисская версия (1971). Не будучи опубликована, оставаясь на правах вечерней лекции, она циркулировала по разным странам, там и тут, за пределами Франции, и наконец эта история пришла к блистательному завершению. Слушателя предупреждали: речь идёт о глубинном изменении, которое «сделало возможным... современное искусство» и элиминировало представление о «разрыве», который поистине «очень трудно ситуировать» — таков вклад Мане в импрессионизм. В определённом смысле, анализ «Бара в Фоли-Бержер», которым заканчивает Фуко, дополняет анализ «Менин», и оба они обрамляют дерзкую и трудную книгу «Слова и вещи» (1966). Довод вполне убедительный. И это всё?

В 1968 г. Фуко пообещал издательству «Minuit» эссе о Мане «Чёрное и цветное»[1], о ко-

---

[1] См. хронологию, которую приводит Даниэль Дефер в: *Foucault M.* Dits et Écrits. Paris: Gallimard, 1994 (4 vol.). Vol. I.

тором почти ничего не известно и которое, возможно, могло быть связано с импрессионизмом, пересекаясь с той траекторией, по которой часто движутся историки и которую открыл Малларме. За несколько лет до этого Мане сопутствовал Флобер (1964). Когда Флобер освобождался от «фантастической библиотеки», обратившись к серьёзным книгам, Мане рисовал для Салона и Музея. Отныне каждая картина принадлежала «разграфлённому пространству живописи»[2]. Не пытаясь придавать искусству и литературе романтическую независимость от рефлексии как таковой, Фуко выявлял участки и измерения, в которых современность развивает свою альтернативу, закладывает основания для нового понимания и сообщает о своём изобретении. Фуко исследует заявляющую о своей победе и о своей непостижимости современность за пределами философии, которая уже не может обойтись собственными средствами ни своего настоящего, ни своих архивов, которая колеблется в своих парадигмах и действиях. На этом пути он обращается к своим основным собеседникам — не только к Канту и Ницше, но и к Батаю, Сартру и Мерло-Понти. Интервью 1975 г. подтверждает доставшуюся Мане сократическую роль:

«У него всё меня задевает. К примеру, уродство. Агрессивность уродства, как на "Балконе".

---

[2] Текст, опубликованный на немецком языке в 1964 г. как предисловие к «Искушению святого Антония», был переиздан в 1967 г. в «Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault» под названием «Un "fantastique" de bibliothèque»; Dits et Écrits. Op. cit. Vol. I. P. 293. Иллюстрации основывались на хореографии Бежара.

А кроме того, необъяснённость, ведь сам он ничего не говорил о собственной живописи. Мане сделал в живописи несколько вещей, по сравнению с которыми "импрессионисты" были шагом назад»[3].

Этих данных достаточно, чтобы, обойдясь без проекта с предполагаемой книгой о Мане, задаться вопросом о том, как и, быть может, почему Фуко заговорил о живописи. От «Корабля дураков», открывавшего «Историю безумия» (1961) и закрывавших её «Диспаратес» Гойи до этого *художника современной жизни*, которому стоило, скорее, всплыть в «Что такое просвещение?» (1984), таких мест множество: предисловия, интервью, статьи, выступления, небольшие работы или книги. Они составили бы целый том, пропитанный отличающими его книги развёрнутой аналитикой и тщательной проработкой. Попытаемся прочертить линию, которая в силу указанной аргументации соединяет это выступление с его философскими трудами.

Дефляция представлений

В этом выступлении нет ничего, что походило бы на научную историографию Мане, Фуко говорит как «профан», он не упоминает и не показывает ни одной картины, рисунка или акварели, которые могли бы увести нас в сторону. Все демонстрируемые картины хорошо известны и тысячу раз воспроизводились. Порой указывая даты лишь приблизительно, он откры-

---

[3] *Foucault M.* Dits et Écrits. Op. cit. Vol. II. P. 706.

то отвергает уроки иконологии, не игнорируя только иконологию «Олимпии» и «Завтрака на траве»[4]. Никакого упоминания ни об испанских мотивах, ни о натюрмортах. Перебирая все приёмы, при помощи которых Мане отходит от перспективы, использовавшейся начиная с *кватроченто*, Фуко движется к заключению в три этапа: сперва он подчёркивает действительность картины как вещи и рассечённой вертикалями и горизонталями являющейся художнику поверхности. Картина предстаёт исключающим зрителя фризом («Бал в Опере»). Поскольку в «Расстреле Максимилиана», собственно говоря, не осталось места на авансцене, зрители с грехом пополам забираются на каменную стену, которая должна была бы помешать им увидеть жертв и стрелков. Это первое насилие подтверждается угашением внутреннего освещения и принятием фронтального, единообразного и грубого света, как в мастерской. Наконец, зритель вовсе не выводится на сцену, что было главной риторической и блазнящей операцией итальянской живописи, он изгоняется. При этом Фуко принимает в расчёт несоответствие, разрывающее последнюю из упомянутых картин, «Бар в Фоли-Бержер». Он разбирает её с большой грамматической тщательностью:

«Таким образом, перед нами три системы несовместимости: 1. Художник должен находиться и здесь, и там; 2. Должен быть кто-то и

---

[4] Об «Essais d'iconologie» Панофски см.: *Les* images et les mots // Dits et Écrits. Op. cit. Vol. I. P. 620–623. О «Завтраке на траве» и об «Олимпии» см.: La peinture de Manet. Paris: Société française d'esthétique, 2001 и наст. изд.

не должно быть никого; 3. Взгляд сверху вниз и снизу вверх. Эта тройная невозможность знать, где надо поместиться, чтобы видеть то зрелище, которое мы видим, исключающая какое бы то ни было устойчивое и определённое местоположение зрителя, по-видимому, составляет одно из основных свойств этой картины и объясняет те восхищение и дискомфорт, которые одновременно возникают при взгляде на неё»[5].

Кто это говорит? Определённо, не искусство художника, чей «Бар в Фоли-Бержер» высказывает в великолепной картине внутреннюю противоречивость, но зритель, которому отказывают в княжеской чести участвовать в картине, изгоняя его с общего праздника. Обижая зрителя, констатируют поражение обретаемого в иллюзионистской перспективе *естественного восприятия*, а это ведёт к дефляции эффекта, доставляющего зрителю удовольствие. Однако при этом Фуко говорит на двух разных языках, соединяющих техническое описание картины со всё возрастающим недовольством зрителя. В последней инстанции следовало бы ожидать, что они совершенно разойдутся, и сосредоточиться не столько на комическом затруднении зрителя, который уже не знает «куда встать», сколько на бессилии критического суждения, всегда связанного с идентификацией сцены и наслаждающегося её выстроенностью. Но вдруг мы понимаем, что этот провал был целью выступления Фуко с первых же его слов. Мане за-

---

[5] *Foucault M.* La peinture de Manet. Paris: Société française d'esthétique, 2001. P. 30 (С. 53 наст. изд.).

тем и устраивает свою ловушку, чтобы заменить сопричастность взгляда испытанием видимости: «Я сделал то, что видел».

Давайте теперь обратимся к линии аффекта, раздражения зрителя, которое способен вызвать своей манерой современный художник. Зритель не только изгнан из фриза, его даже не замечают персонажи, которые, как кажется, смотрят в другую сторону или на что-то другое, что находится где-то у него за плечом, если вообще не поворачиваются к нему спиной. Ему нужно было бы исчезнуть, чтобы оказаться в том зрелище, которого он не видит. Таким образом, имеет место строгая дизъюнкция обоих пространств, которые не соединяет никакое окно, перспектива или зеркало. Персонажи смотрят в пространство перед картиной или в пространство за картиной, которая заслоняет то, что только они и могут увидеть: таковы сидящая женщина, которая смотрит поверх своей книги, и девочка, повернувшаяся к поезду, очертания которого скрываются за облаком нарисованного дыма («Железная дорога»). Полотно Мане не предлагает никакой входной молитвы, никакого таинства, которое можно было бы наблюдать, здесь не совершается никакой литургии. Этого достаточно, чтобы отличить Мане от Веласкеса, единственного художника, предлагавшего конъюнкцию живописного диспозитива и диспозитива критического, которую Веласкес искусно вводил в классическую живопись. В техническом отношении он вступил на тот путь, что связывает его с Клее:

«Мне кажется, живопись Клее в наш век лучше всего представляет то, чем был Веласкес

для своего. Показывая в визуальной форме все жесты, мазки, графизмы, штрихи, очертания, поверхности, которые могут сложиться в картину, он заставляет акт живописи проявить самую живопись в её раскрытости и блеске»[6].

Договорим: «Бар в Фоли-Бержер» на месте ожидаемой беседы разыгрывает другую игру. Этот посетитель, невидимый молодой женщине, которая смотрит в другую сторону, оказывается «смещён», сдвинут и оттеснён в сторону, одновременно разочарован в своих ожиданиях и вытеснен из поля зрения официантки. Её взгляд, игнорирующий передний план, такой же, как на «Олимпии», «Официантке с кружками» или «Сливе». Буфетчица не выказывает даже вежливого внимания, которого требует её профессия. Её наглое безразличие, её пустой взгляд говорят о том, что она считает себя вправе смотреть в другую сторону, предпочитая разглядывать зал перед собой, а не выполнять заказ посетителя. Мане разворачивает сцену в двух плоскостях, показывая не-встречу визуальных полей и отодвигая посетителя вправо, где его взгляд остаётся без ответа. Всё это напоминает античную сцену, в которой Диоген учтиво просит Александра отойти. А его «Старый музыкант», подобно Хризиппу, не смотрит ни на солнце, ни на Александра, ни на собравшихся людей, он вводит в живопись совершенно новый способ видения. Все модусы интенциональности здесь отвергаются, устраняются, переиначиваются. Живопись утрачивает свои ориентиры. Так заканчивается

---

[6] Ibid. Dits et Écrits. Op. cit. Vol. I. P. 544.

то, о появлении чего Сартр говорил в связи с Тинторетто:

«А потом была флорентийская авантюра, завоевание перспективы. Перспектива носит обыденный характер, порой это даже профанация: взгляните на вытянувшегося Христа с вывернутой головой у Мантеньи: вы полагаете, Отцу по душе такой укороченный Сын?»[7].

Далее, эта способность отводить взгляд служила гражданам и флорентийской буржуазии, гарантируя философскую демократию суждения: «Перспектива — это насилие, которому слабое человечество подвергается со стороны маленького мирка Бога»[8]. Сартр применяет насилие над взглядом к диалектике существования. Однако после Мане уже невозможно согласовать взгляд с царским правом бытия и ничто. Когда картина перестаёт быть посредником, возвеличивающим и утверждающим восприятие на мировой сцене, она избавляется от театральности. Высвободившаяся дефляционная сила предопределяет поражение экзистенциальной философии, подвешивая интенциональность взгляда. Утверждая два образа, как два фотографических клише, углы которых не совпадают, Мане, скажем так, преодолел трансцендентальное требование центрации и завершённости. Полотно добивается бокового движения, расслоения и развёртывания и ря-

---

[7] *Sartre J.-P.* Le séquestré de Venise // Situation IV. P. 328 и Les Temps modernes, 1957. Эта длинная статья, посвящённая Тинторетто, анонсировалась как «фрагмент готовящегося к выходу труда».

[8] Ibid.

дополагает безразличие буфетчицы и угрюмый взгляд посетителя. Механика взгляда и видения заменяется опытом видимого и современным кадрированием:

«...картина впервые даётся как то, что показывает нам нечто невидимое: взгляды указывают, что нечто должно быть увидено, нечто, что по определению и в силу самой природы живописи, самой природы полотна, остаётся невидимым»[9].

Фронтальное освещение захватывает взгляд персонажей и не даёт им взаимодействовать с нами, а мы лишены зрелища, на которое смотрят они. Больше нет никакого разделяемого опыта. Невидимость — цена видения. Тот, кто рискнёт зайти в музей, больше не сможет ни получить удовлетворения, ни поскандалить, как это делали первые зрители «Олимпии», лишившись и права на удовольствие, и ответствования взгляда:

«...наш взгляд, падая на наготу "Олимпии", освещает её. Именно мы делаем её видимой; наш взгляд на "Олимпию" светоносен, он несёт свет; мы сами ответственны за видимость и наготу "Олимпии"»[10].

Из этого возникает несколько новых преимуществ, позволяющих покончить с рисованием знаков и знаками. Анализ Фуко словно бы обозначает процесс, который призван восполнить пробел в «Словах и вещах».

---

[9] *Foucault M.* La peinture de Manet. Op. cit. P. 18 (С. 37 наст. изд.).

[10] Ibid. P. 25 (С. 44 наст. изд.).

«Балкон» — это просто название, а не подпись, как, например, «В оранжерее», «Железная дорога», «В мастерской», «Аржантей», «Завтрак на траве» и указывает, скорее, не на местоположение, а на диспозитив. «Бар в Фоли-Бержер» — это граница, указывающая вновь обретённую позитивность. Персонажи оттеснены на периферию собственного зрения. Три фигуры на «Балконе» заслоняют интерьер и не показывают ничего из того, на что они смотрят снаружи. Сцена (хотя речь об этом не идёт) неописуема. Фуко здесь изменяет приём, оставляя зрителя и обращаясь к тому, что сделал Мане. На сей раз он вводит до сих пор тщательно избегаемую характеристику — цвет, сведённый к гамме чёрного, белого и зелёного. Два белых платья и чёрный редингот, «как три ноты», звучащие неожиданным диссонансом. Размечающие всё две ставни и решётка балкона зелёного цвета, который раздражал Делакруа, поскольку был украден у него. Мане, замечает Фуко, использует его неподобающим образом, переворачивая «рецепт *кватроченто*», где архитектурным деталям полагалось быть атональными, а персонажам — носить цветные одеяния. Этому переворачиванию служит введение чёрного. Что до персонажей, то они опираются на перильца балкона — новшества, едва опробованного городской архитектурой и продвигаемого Салоном, который больше не удовлетворяется ни беседами, ни шумным зрелищем «Улицы Монторгъёй» или «Улицы Бьерн, украшенной флагами». Какое воскрешение обещается тем, кого Фуко квалифицирует как «Лазарей»?

«Эти три персонажа изображают границу жизни и смерти, света и тьмы; кроме того, мож-

но сказать, что они во что-то напряжённо вглядываются, но мы этого чего-то не видим»[11].

Это ещё большая загадка, чем «Бар», ведь здесь можно усмотреть ответ на вопрос, не вписанный в историю представления, и термины здесь другие, «это труднее понять» — эту подвешенную сцену, остановку образа. Фуко не предлагает никакой формулы и в апоретическом крещендо взывает к предложившему свой вариант Магритту.

Видимость, образ и калиграмма

В письме Фуко Магритт отвечал:

«Вопрос, который Вы мне задаёте (по поводу моей картины "Перспектива. Балкон Мане"), уже заключает в себе ответ: то, что заставило меня видеть гробы там, где Мане видел белые фигуры, это образ, показанный в моей картине, где декорации "Балкона" подходили для того, чтобы разместить в них гробы»[12].

Эта картина была последней в серии «Перспективы». Вначале было изображение гроба, удобно усевшегося на камень посреди открытого, явно анти-фридриховского пейзажа, ярко освещённого солнцем, без всякой меланхолии. Затем шли две вариации на тему мадам Река-

---

[11] Ibid. P. 28 (С. 47—48 наст. изд.).

[12] Письмо опубликовано в книге Мишеля Фуко, вышедшей вскоре после смерти художника: *Foucault M.* Ceci n'est pas une pipe. Montpellier: Fata Morgana, 1973 (См.: *Фуко М.* Это не трубка. С. 79).

мье, по Жирару и по Давиду, где всё умолкало. Фигура помещалась на дубовой мебели, имитирующей софу того рода, что называются «рекамье». В изображении подчёркивались условия видимости, то есть пустая сцена, её пространство и диспозиции. «Если представить вариант с декорациями "Похорон в Орнане", — поясняет Магритт, — это уже отдавало бы пародией». Сохранилась копия оригинала, но ничего не осталось от флорентийского палимпсеста «Святой беседы». Из Мане Магритт извлекает синтаксис видимого и невидимого. Его «Искусство ведения беседы» показывает двух немых крошечных персонажей, окружённых большими камнями, на которых вырезаны слова, свидетельствующие о незначительности их речей, и которые едва можно прочесть: что-то вроде «спать» или «отдыхать». Это «автономная гравитация вещей, образующих свои собственные слова среди человеческого безразличия, без ведома людей, занятых своей повседневной болтовнёй». Живопись исключает историю, сцену и легенды. Однако её оказывается довольно, чтобы дать их знаки вещам. На этот раз видимость трактуется как таковая, и своей иронической очевидностью она отвергает ту хрупкую вязь имитации и подобия, о которой говорилось в «Словах и вещах». Эта книга представляла такого рода соответствие[13]. Магритт приложил к своему письму несколько гравюр, в том числе «Предательство

---

[13] Ibid. У этого соответствия есть предыстория: де Валенс посвятил Магритту «Глаз и дух». Художник отвечал без околичностей: он обращается к средствам живописи. Мишель Фуко, несмотря на все отличия, говорит то же самое.

живописи», из которой Фуко взял название своего труда: «Это не трубка». Образ здесь выводит на поверхность навязчиво преследующее его скрытое высказывание, словно бы для того, чтобы избавиться от него этим неуместным жестом. Расположенное рядом с безупречным воспроизведением трубки, оно выставляет на обозрение сцену распознавания, непрестанно утверждаемую репрезентативной живописью. Видимое, высказывание будет поймано в сети видимости и подвергнется двойному искажению. Во-первых, оно может попасть сюда только в виде буквенной транскрипции. Во-вторых, поскольку оно уже не дублирует картину как *legendum*, т. е. внешнюю и сводящуюся к чисто информационной функции подпись, оно не может быть написано под изображением, так что его отличие заключается в отрицании полной слитности легенды и ассоциируемого с нею образа. Художник отвергает протокол, а картина предаёт старинную договорённость. Неожиданный парадокс показывает, что написанное название обнаруживает всю нелепость этого приёма, как если бы что-нибудь пытались взвесить складным метром. Больше невозможно смешивать указания, даваемые посредством слов, и те, что исходят от образов. «Предательство живописи» возвеличивает то, что мы хотели бы проигнорировать не потому, что невозможно всё измерить, а потому, что мы плохо взялись за дело. Господство эпистемологии низвергнуто.

Здесь имеет место разложение образов, которое посредством монтажа и уже отмеченных способов разворачивает археологию видимого. Магритт убирает из живописи имплицитное вы-

сказывание, этот смысл её существования, который издавна, на протяжении всей известной нам истории, компенсировал её неуместность, поддерживая удвоение пространства или, как это было у Эль Греко, резкое неприятие перспективы[14]. Что за цепь оказалась разорвана в самом прочном звене, которое так долго удерживало образ в подчинении вектору объекта, в рамках сцены и интриги, в картине истории и устойчивого мира? Фуко раскрывает тайну: Магритт разрушает каллиграмму, исключающую из картины двойника предполагаемой речи, то, что предвосхищает образ и утверждает его как удостоверение личности.

Если каллиграфия — это искусство «уловлять вещи в ловушку двойного начертания», то Фуко устремляется в самое средоточие тех эквивалентностей, которые преследуют репрезентативную сценографию и дескриптивное письмо. И если выстроить в ряд «Картины» Филострата, техники *ekphrasis* и александрийские каллиграммы, тогда правило перевода без остатка, который они, каждый по-своему, иллюстрируют, обнаруживает принцип, обременявший ещё классическую живопись компромиссом метастабильности. Магритт предлагает новую анатомию, он разрывает эпистемологический жанр и освобождает живопись от единства восприятия. Такая ироническая трактовка обладает тем преимуществом, что полностью объективирует отношение, которое было обязательным для античной живописи — удовольствие от имитации

---

[14] Об этом говорит Жиль Делёз: *Deleuze G.* Francis Bacon, logique de la sensation. Paris: La Différence, 1984. Chap. II. P. 13.

и узнавания[15]. Однако выходящая за границы жанра парадигма не выводит из этого никакой привилегии природы. Теперь ниспровергнутая калиграмма, это распластывание образа, разворачивает в живописи феноменологию, требующую признать её химерное бытие, её композиционную разнородность и её амбицию ассоциировать сцены и высказывания. Это разоблачение синтаксических амбиций, в которых сходятся речь и сцена и которые делают столь привлекательным коловращение мира. Сюрреализм разрушает эту привлекательность. Магритт присоединяется к Сати в честном и ироническом ремесле игры в буквы или ноты — *пьесы в форме груш.*

Перспектива Возрождения, которая была последним отголоском греческого правила, разрывалась между двумя принципами. Первый требует, чтобы между сходством образа и референцией слов делалось различие. А второй принцип устанавливает эквивалентность между фактом сходства и высказыванием. Любая картина, стержнем которой является идентификация сцены, ещё служит иллюстрацией античной феноменологии. И Кант сделал её краеугольным камнем своей системы, утверждая пределы критической феноменологии, позаимствовав из синтезов ньютоновской динамики то, что отвергалось здравым смыслом. Образы Магритта препятствуют узнаванию. «Придёт день, когда сами вещи будут деидентифицированы. Кэмпбелл, Кэмпбелл, Кэмпбелл...»[16]. Современные

---

[15] *Аристотель*. Поэтика. Гл. IV.

[16] *Ceci* n'est pas une pipe. Op. cit. P. 79 (См.: *Фуко М.* Это не трубка. С. 74).

художники распределяют роли: Кандинский не желал говорить одновременно о форме и о фигуре, Магритт освободил видимое от высказывания. У Пауля Клее, который не отказывается от высказывания, имени или легенды, «система репрезентации по сходству и система референции через знаки сплетаются в единую ткань. Что предполагает их встречу в ином пространстве, нежели пространство картины»[17].

Фуко разбирает вопрос, пришедший из его первого эссе, введения к Бинсвангеру («Сон и существование»), и повторяющийся в его предыдущих книгах: почему мы высказываемся о вещах именно так, хотя о них можно было бы сказать совершенно иначе, каково институциональное основание для этого? На это можно ответить двойной констатацией, касающейся предполагаемых способностей субъективности: «Психоанализ никогда ничего не мог сказать об образах», «феноменология сумела заговорить об образах, но не позволяла понять язык»[18]. Психоанализ столкнулся с ограничениями собственной герменевтики, рискуя впасть в порочный круг. Феноменология однообразно воспроизводит самоограничения. От «Истории безумия» до «Рождения клиники» речь шла о том, чтобы связать знания с институциями, соединить образы и нормы, не ссылаясь на вечность посредствующих обозначений в проблематичном отношении между словами и вещами, где как раз рождаются и умирают эти значения. Фуко оставался во

---

[17] Ibid. P. 42 (Там же. С. 40).

[18] *Foucault M.* La rêve et l'existence // Dits et Écrits. Op. cit. Vol. I. P. 73 et 79.

власти унаследованного им и остаточного кантианства, той синтетической и конститутивной внезнаковой операции, которую Мерло-Понти назвал профессиональным обманом философа. В этом тайна современности: тайна вчерашняя, на которую мы ссылаемся и которая выступала с манифестами, тайна позавчерашняя, которая нас бессознательно определяет, тайна сегодняшняя, которую мы не умеем высказать. Первая вырисовывается в истории, вторая — в археологии, третья нам до сих пор неведома. Их раскрытие дало бы нам некий шанс, возможно, всегда уже упущенный. В этом не провал, но трагизм «Слов и вещей». Так что это незавершённая книга. Ориентацию, принятую в конце XVIII века, то, что обещало, да так и не выполнило Просвещение, преследовала двусмысленность. Тем не менее что-то можно нащупать, ибо существует некая спираль, некий скрытый диалог, связывающий *невыразимость* Мане с Веласкесом, а потом и с Клее. Мы можем получить предметную диаграмму, упрощённую модель. Чтобы её понять, необходимо заставить её говорить, разворачиваясь вне форм дискурса, мрачную судьбу которых начертали «Слова и вещи». Уже «Рождение клиники» оживляла медицинская археология видимости. «Слова и вещи», задуманная как «книга о знаках», должна была объяснить её. Понимаемая как работа с видимым, живопись Мане перемещается из истории перспективы, с которой художник достаточно позабавился, чтобы её расстроить, к тем образам, которые ещё тревожат нашу мусическую память.

Были открыты две линии. Одна утверждала истину картины сплетением вертикалей и гори-

зонталей, указывая, впрочем, не столько на раму и мольберт, сколько на замену балкона зеркалом. Фуко отмечает этот эффект в живописи Максима Дефера, как и тот эффект, благодаря которому он получает удовольствие от живописи Тоби. Хотя различно затушёванные поверхности у американского художника сохраняют это движение лишь как палимпсест, они в достаточной степени связывают его с Ротко, Мондрианом и Клее, чтобы наметилась траектория, идущая от Мане к этим современникам. Все они утверждают ценность образа. А когда живопись избирает предмет, которому она предлагает свою поддержку, она встречается с дюшановским объектом, который сам становится произведением искусства. Все вместе они пересекают по диагонали эпистемологическую линию отношений между словами и вещами, прочерченную в поисках лучшей позиции старым феноменологическим вопросом.

Можно связать это с неожиданным фрагментом интервью 1975 г.:

«Я осуществил мечту своей жизни: купил Тоби. Теперь я погрузился в него и думаю, что уже не выберусь.

Потом были гиперреалисты. Не знаю толком, что мне в них понравилось. Наверняка это связано с тем, что они играют с восстановлением прав образа»[19].

Другая линия взывает к медленной работе современности, которой философия со своей позитивностью ещё не осуществила.

---

[19] *Foucault M.* Dits et Écrits. Op. cit. Vol. II. P. 706.

«Фотогеничная живопись»

В 1975 г. Фуко написал под этим названием статью для каталога выставки художника Фроманжера: городские виды — витрины, толпы, мюзик-холл, — выполненные в фотографическом спектре, ставшем невидимым под слоем красок[20]. Его предваряла снабжённая многочисленными документами история первых лет фотографии и её связей с живописью. Раскрашиваются клише, фотографируются живые картины, оба искусства копируют и дополняют друг друга; были испробованы все возможные комбинации, удачные и неудачные. Эти «андрогинные» формации, эти новые химеры и неожиданные союзы, где торжествует великая семья образов, которой художники (Энгр, Делакруа или Мане) восхищаются и у которой многое заимствуют, напоминают Фуко блестящую и мимолётную авантюру, вызов которой принимает *фотогеничная живопись* Фроманжера. Пример такой двойственности — фотогеничный рисунок Фокса Тальбота. Однако мы узнаём, что живопись при этом подвергается испытанию фотографией:

«Живопись выведывает тайны у фотографии? Нет; однако открытие фотографии живо-

---

[20] Ibid. La peinture photogénique. Catalogue de l'exposition Fromanger. Paris: Galerie Jeanne Bucher, 1975; перепечатано в: Dits et Écrits. Op. cit. Vol. II. P. 707 (переизд. в 1999 г. благодаря стараниям Сары Уилсон, с несколькими репродукциями Фроманжера и параллельным этюдом Жиля Делёза «Chaud et froid»: Gérard Fromanger. Londres: Black Dog Publishing).

писью заставляет её пропускать через себя бесконечное количество образов»[21].

Фуко упоминает о последних великих «машинах» живописи, к которым испытывают необычайное внимание и подлинный интерес те художники, которых время от времени музеи выставляют в своих галереях — например, Кутюр, в чьей мастерской долго работал Мане, и Кловис Трувиль. Фуко говорит о последних картинах-мирах и картографиях на старинный манер, где на распутье возможностей вырисовывается стоический выбор. Таковы «Два жизненных пути», виртуозная фотография, полученная в результате коллажа с огромного дагерротипа, «Афинская школа» или «Рим времён упадка». Кутюр нарисовал последнюю сцену «Пира», вычерчивая в последний раз жизненный перекрёсток, вроде того перекрёстка, на котором стоял Геркулес и говорил о последнем времени мира, ещё верившего в свой исток. Посреди безумия образов, по крайней мере, эти великие фигуры предчувствовали, что монотонному обаянию записывания реального опыта нужно было срочно что-то противопоставить. *Город*, *фотография*, *цвет* — в связи с Фроманжером Фуко выделяет эти три переменные как измерения, присущие современному образу, безразличному к перспективному иллюзионизму. Витрины Фроманжера, уличные виды, нагромождение манекенов, незначительные детали и прохожие, и среди них сам художник, перекликаются с сюрреалистическими витринами. Фроманжер перерабаты-

[21] *Foucault M.* Dits et Écrits. Op. cit. Vol. II. P. 714.

вает клише, множа его метаморфозы. Образ тем самым обретает силу экстракции, достаточную, чтобы излечить головокружение от абстракции. Эти формы-события вызывают неожиданное расслоение в той устойчивости реального, которой мы покрыты, как защитной оболочкой. Искусство Фроманжера и его выбор цветов — это не столько аналитика события, сколько развёрнутая серия виртуальных фигур. Фроманжер выбирает культуру видимого, которой стало недоставать, когда реклама и пропаганда играют по старому правилу перехвата и обещают бесплатный вход в магазины реальности. Образ же незаметно ускользает, затушёвывается доминирующими цветами. В 1972 г. таковыми были обюссонский зелёный, кадмиевый красный, египетский фиолетовый. Не основывающаяся на опыте моментальная съёмка, что было бы нелепостью и противоречием, но взрывы событий; киоски, витрины, жесты, «дороги, трассы через континенты, в самое сердце Китая или Африки»[22]. Уже завтра мы увидим Китай, а Африка уже сквозит в жесте подметальщика за раскрашенным грузовиком, цвет которого даёт ему хореографический импульс, заставляет его воспроизводить родные леса на городских улицах. Образ, заново сплетающий свой план, разворачивает иные измерения, намекает на *tertium quid* между словом и геометрической линией, устремляясь к собственному непредсказуемому синтаксису, освободившемуся от высказывания. Фотография сериями распределяет свою реалистичность. Последняя картина, «В Версаль-

[22] Ibid.

ской опере. Портрет Мишеля Бюлто, величайшего в мире поэта», связывает Фроманжера с Мане:

«В Версале: люстра, свет, блеск, наряды, отражения, блики; в этом месте, где формы должны быть ритуализованы пышностью власти, всё распадается на блики роскоши, а образ высвобождает взрыв цветов. Возможно, это просто уловка, Гендель опадает дождём, бар в Фоли-Рояль, треснувшее зеркало Мане»[23].

Но было ли это зеркалом? Отказываясь от апоретических формул зрителя, всё ещё ищущего свой центр перспективы, Фуко обращается к приёму Мане, который не мог бы удовольствоваться переворачиванием Веласкеса, которым он так восхищался. Общепринятой манере репрезентации он противопоставляет другую, радостно латеральную, децентрированную, мобильную. Будучи пропущена через фильтр фотографии, сохраняя спектрограмму собственной истории, фотогеничная живопись Фроманжера выигрывает от того, что схватывает момент события, двигаясь вспять в истории смерти и сближаясь с Мане — формируются новые *кластеры*, диагональные изображения благодаря своим средствам и эффектам нарушают классификацию искусств. Вот что делает Мане: «...снабжённые ярлыками образы уносятся галопом, оставляя за собой событие своего движения, кавалькаду цветов, оставшуюся от того, что уже не здесь»[24]. «Балкон» держит в напряжении

---

[23] Ibid. P. 716.

[24] Ibid.

из-за взгляда этих трёх *старушонок*; три пары глаз, «поблёскивающих холодным металлом», клишируют город. Цвета отменяют чувства. Но эти взгляды и признаки города безразличны к протоколу слов и вещей.

Художник современной жизни

Вспоминая в 1984 г. эссе Канта «Что такое Просвещение» (1784), Фуко в последний раз вопрошал о философской современности, заплутавшей в своих знаках и таксономических таблицах трансцендентальных герменевтик. Критицистская категоризация, слишком рано исключённая из условий знания, всякое понимание которого она утратила, обернулась онтологией. Неутолимое желание завладеть суждением опыта побудило предоставить алиби экзистенции конечности и смерти. «Слова и вещи» ясно говорили о провале трансцендентальной феноменологии, но книга не предлагала никакого избавления от культа герменевтик. Констатировалась общая неспособность гуманитарных наук отыскать свою собственную проблематику и неспособность философии уйти от попавшейся в ловушку тавтологии критицистской позиции. Кто стал бы отрицать, что условия объекта опыта тождественны условиям опыта объекта? Увековеченный таким образом критицизм потерялся в бессмыслице. Подводным камнем оказалась неприкосновенность *опыта*, защищённого от необходимых ему модальностей.

Отказываясь от политических рассуждений, Фуко касается лишь характерной для Просве-

щения формулы знания, императивной и дерзкой, свободной от модальностей суждения: *aude sapere*. Он заново определяет воздействие трансцендентальной Энциклопедии: «мы очарованы Кантом»[25]. Он прослеживает разворачивание символических форм от Кассирера до Панофски. Он с равным вниманием описывает синтаксисы, заставляющие язык выходить из себя от Флобера до Бланшо, от Рембо до Шара, от старых мелизмов до Булеза (и, конечно, Руссо). Потребность в новых формах (которые изобретать труднее, чем идеи) затрагивает математику точно так же, как клинические протоколы. Необходимо

«...взглянуть на XX век под непривычным углом: углом долгой борьбы вокруг "формального"; это значит признать, что в России, в Германии, в Австрии, в Центральной Европе в музыке, живописи, архитектуре, философии, лингвистике и мифологии формальная деятельность бросила вызов старым проблемам и перевернула способы мышления»[26].

Нужно избавиться от формализма, ведь живопись — это что угодно, но только не иллюстрация нигилизма, она разворачивается, как говорил Варбург, в пространстве между Раем и Адом: в пространстве мысли (Denkraum, Zwischenraum), испершрённом образами. Недостаточно сказать, что мы — цивилизация образов, это и так очевидно. Дело совсем в другом,

---

[25] Мишель Фуко, рецензия на «Философию Просвещения» Кассирера (Dits et Écrits. Op. cit. Vol. I. P. 545—549).

[26] Ibid. Dits et Écrits. Op. cit. Vol. IV. P. 220.

нужно почувствовать возможность, настоятельную необходимость в новом сочленении знаков и знаний, первый штрих которого провёл Пауль Клее. Здесь обретает своё место сюрреализм, проводящий зыбкую линию, словно бы нарисованную на воде, в которой переплетаются процессы объективации и субъективации, и куда пробирается множество чужеродных образов[27]. Это двойной процесс, ибо одного без другого не бывает. Речь идёт о формах, поскольку объективности вписываются в условия собственной постижимости или теряются. Не только разбивается зеркало Мане, сам Кант отбрасывается в силу нового понимания условий возможности, которые разворачиваются, вписываясь друг в друга — что может показать внимательный разбор логических диаграмм. Лучше не знать, что такое знание. Плодом Просвещения стало возникновение средств, образов, картин и конфигураций вне модальностей опыта, непрестанная ревизия наших ментальных карт, результаты которой не всегда понятны[28].

Отсюда опорные пункты лекции о Мане: художник-сюрреалист Магритт, гиперреалистические изображения Фроманжера и целая уйма знаков, разбросанных по страницам между Мане, самим Фуко, демонстрирующим картины, и Клее. Наконец, возникает избыток означающих и форм при недостатке высказываний. Этого маловато для реальности, которая стоит

---

[27] Ibid. André Breton, un nageur entre deux mots // Dits et Écrits. Op. cit. Vol. I. P. 554—557.

[28] О понятии «диаграммы знания» см.: *Foucault M.* L'Ordre du discours. Paris: Gallimard, 1971 и Descola Ph. // Le Débat. 2001. № 114 (mars—avril).

за нашими спряжениями и которая больше не вернётся к телесности с присущими ей от рождения способами выражения на уровне кожи или кончиков пальцев. Всё теперь придётся изготавливать — измерения, синтаксис, инсталляции, фигуры и диаграммы, клинические и модельные. На месте координат тел и мира вычерчивается топология видимого, в том числе, кадрирования художников, локальности новых геометров и формуляры математиков. «Конец буквальности», то есть значений и новых сорасчленений. Таково продолжение. Так и с Булёзом:

«...когда он максимально близко подходил к данному произведению, обнаруживая его динамический принцип исходя из его разложения на части, он не воздвигал монумент, не пытался проникнуть в него, "пройти сквозь него", расчленить его тем жестом, каким он мог сдвинуть саму реальность. "Разорвать, как занавес", — любит он говорить сегодня, размышляя в "Ширмах" о жесте разрушения, в котором умираем мы сами и который позволяет перейти на другую сторону смерти»[29].

Это показывает, как Клее, чтобы видеть, ослабляет видимое, или как сам Фуко преодолевает картины, границы, формулы и модальности кантианства.

---

[29] *Foucault M.* Pierre Boulez, l'écran traverse // Dits et Écrits. Op. cit. Vol. IV. P. 221.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Цветные иллюстрации

1. «Музыка в Тюильри», масло, ткань, 76×118 см. Лондон, Национальная Галерея.

2. «Бал-маскарад в Опере», 1873—1874, масло, холст, 60×73 см. Вашингтон, Национальная галерея искусств.

3. «Расстрел Максимилиана», 1868, масло, холст, 252×305 см. Мангейм, Кунстхалле.

4. «Порт в Бордо», 1871, масло, холст, 66×100 см. Частная коллекция.

5. «Аржантей», 1874, масло, холст, 149×115 см. Турне, Музей изящных искусств.

6. «В оранжерее», масло, холст, 115×150 см. Берлин, Государственный музей культурного наследия Пруссии, Национальная галерея.

7. «Официантка с кружками», 1879, масло, холст, 77,5×65 см. Париж, Музей д'Орсе.

8. «Железная дорога», 1872—1873, масло, холст, 93×114 см. Вашингтон, Национальная галерея искусств.

9. «Флейтист», 1866, масло, холст, 160×98 см. Париж, музей д'Орсе.

10. «Завтрак на траве», 1863, масло, холст, 208×264 см. Париж, музей д'Орсе.

11. «Олимпия», 1863, 130,5×190 см. Париж, музей д'Орсе.

12. «Балкон», 1868—1869, масло, холст, 169×125 см. Париж, музей д'Орсе.

13. «Бар в Фоли-Бержер», 1881—1882, масло, холст, 96×130 см. Лондон, галерея Института Курто.

В тексте

Рис. 1. Эдуард Мане, «Бар в Фоли-Бержер», 1881—1882, холст, масло, 96×130 см. Лондон, Галерея Института Курто.

Рис. 2. Стоп, карикатура из «Journal amusant», 1882 г.

Рис. 3. Диаграмма 1 (Тьерри де Дюв): вид сверху на сцену «Бара», с параллельным зеркалом.

Рис. 4. Эдуард Мане, эскиз к «Бару в Фоли-Бержер», 1882, масло, холст, 47×56 см. Частная коллекция, Лондон, прежде находился Амстердаме, Стеделийк Музеум (передан Ф. Р. Кёнигсу).

Рис. 5. Жан-Луи Форен, «Бар в Фоли-Бержер», 1878, гуашь. Бруклинский Музей Искусства, передано в дар. 20. 667.

Рис. 6. Диаграмма 2 (Тьерри де Дюв): вид сверху на сцену «Бара», со скошенным зеркалом.

Рис. 7. Рентгенография «Бара» с выделенными исправлениями, любезно предоставленная Галереей института Курто в Лондоне (Тьерри де Дюв).

ОБ АВТОРАХ

Доминик Шато — профессор эстетики в университете Париж I (Пантеон—Сорбонна) и директор Высшей школы изобразительных искусств, эстетики и искусствоведения. Публикации: La Question de la question de l'art. Notes sur l'estétique analytique, Danto, Goodman et quelques autres. Presses universitaires de Vincennes, 1994; L'Art comme fait social total. L'Harmattan, 1998; Arts plastiques: archéologie d'une notion. Jacqueline Chambon, 1999; Épistémologie de l'esthétique. L'Harmattan, 2000; Qu'est-ce que l'art? L'Harmattan, 2000; Cinéma et Philosophie. Nathan, 2003.

Тьерри де Дюв — историк и философ искусства, профессор университета Лилль-3, автор дизайна книг об искусстве и эстетике современности. Выступал организатором выставки «Здесь: 100 лет современного искусства», проходившей в 2000 г. Во Дворце изящных искусств в Брюсселе, бельгийский представитель на Венецианском биеннале 2003 г. В настоящее время работает над книгой «Археология модернизма в живописи».

Клод Имбер — профессор философии Высшей нормальной школы в Париже, занимается исследованиями истории логики и теории образа. Публикации:

Phénoménologies et langues formulaires (PUF, 1992); Pour une histoire de la logique (PUF, 1999); автор перевода и введения к «Логическим и философским эссе» Г. Фреге (Seuil, 1971); в настоящее время готовит к публикации книгу о тридцатых годах и о современной французской философии, а также монографию «Бодлер-прозаик».

Бланден Кригель — философ, университетский профессор, преподаёт философию морали и политики в IEP в Париже, в университетах Париж I, Лион и Париж X-Нантер. В настоящее время служит в аппарате президента Республики. Работая в лаборатории Коллеж де Франс у Мишеля Фуко, принимала участие в работе над совместными трудами: Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère... Un cas de parricide au XIX^{e} siècle présenté par Michel Foucault. Gallimard/Julliard, 1973; La Politique de l'espace parisien à la fin de l'Ancien Régime. Paris, 1975; Les machines à guérir. Aux origines de l'hôpital moderne. Paris, 1976 и Généalogie des équipements sanitaires. Paris, 1978. Опубликовала множество работ, среди которых: L'État et les Esclaves. Calmann—Lévy, 1979; L'Histoire à l'âge classique. PUF, 1988, 4 vol.; Philosophie de la République. Plon, 1998.

Давид Мари — доктор философии и эстетики. Публикации: Expérience quotidienne et expérience esthétique chez Heidegger et Merleau-Ponty: l'inattendu. L'Harmattan, 2002.

Катрин Перье — руководитель семинара на отделении философии в университете Париж X-Нантер. Недавно опубликовала книгу: Les Porteurs d'ombre. Mimésis et modernité. Belin, 2002.

Маривонн Сезон — профессор философии и эстетики в университете Париж X-Нантер. Занимается исследованиями театра и философии XX века. Участвовала в семинаре Мишеля Фуко, посвящённом текс-

ту Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère... Un cas de parricide au XIX[e] siècle présenté par Michel Foucault. Gallimard/Julliard, 1973. Опубликовала книгу Les Théâtres du reel. L'Harmattan, 1988; готовит к публикации работу, посвящённую Микелю Дюфрену и этюд о Клоде Реги.

Кароль Талон-Югон — руководитель семинара по философии в университете Ницца—София, Антиполис. Её исследовательские интересы лежат в области эстетики и чувственности, особенно в классическую эпоху. Среди её последних трудов: L'Esthétique. PUF, coll. «Que sais-je?», 2003; Goût et dégoût. L'art peut-il tout montrer? J. Chambon, 2003.

Рашида Трики — профессор эстетики в университете Туниса, президент Тунисской ассоциации эстетики и поэтики. Из последних публикаций: L'Esthétique du temps pictural. Tunis: CPU, 2001 и участие в сборнике L'Image. Deleuze, Foucault, Lyotard. Sous la direction de Thierry Lenain. Vrin, 1997.

СОДЕРЖАНИЕ

Маривонн Сезон. Введение 7

Живопись Мане

Мишель Фуко. Живопись Мане (текст лекции) 17

Мишель Фуко, взгляд

Рашида Трики. Фуко в Тунисе 57

Кароль Талон-Югон. Мане, или смятение зрителя ... 77

Давид Мари. Лицо/оборот, или зритель в движении 101

Тьерри де Дюв. «Ах! Мане!..». Как Мане сконструировал «Бар в фоли-Бержер»? 121

Катрин Перье. Модернизм Фуко 149

Доминик Шато. Дискурсивная формация в эстетике 170

Бланден Кригель. Искусство и словоохотливый взгляд 187

Клод Имбер. Права образа 200

Список иллюстраций 226

Об авторах 228

Мишель Ф у к о

ЖИВОПИСЬ МАНЕ
С ПРИЛОЖЕНИЕМ: МИШЕЛЬ ФУКО, ВЗГЛЯД

Редактор издательства *Р. М. Герасимов*

Верстка *Н.Р. Зянкиной*

Подписано к печати 08.11.2010. Формат 84×108 $^{1}/_{32}$
Бумага офсетная. Гарнитура «Петербург».
Печать офсетная. Усл. печ. л. 12.6.
Уч.-изд. л. 8.1. Тип. зак. № 3643

Издательство «Владимир Даль»
193036, Санкт-Петербург, ул. 7-я Советская, 19

Отпечатано с готовых диапозитивов
в ГУП «Типография «Наука»
199034, Санкт-Петербург, 9-я линия, 12

МИШЕЛЬ ФУКО

ЖИВОПИСЬ МАНЕ

Лекция Мишеля Фуко «Живопись Мане» была прочитана в 1971 г. в Тунисе и долгое время считалась утраченной. Этот текст, восстановленный благодаря стараниям исследователей его творчества, представляет собой единственный след ненаписанной книги о прославленном французском художнике Эдуарде Мане. Фуко предлагает виртуозный анализ наиболее известных полотен Мане, используя сделавшие его знаменитым «археологические» процедуры исследования.

Текст Фуко сопровождает ряд статей, в основание которых легли материалы состоявшегося в ноябре 2001 г. коллоквиума «Мишель Фуко, взгляд». Эта публикация позволяет по-новому взглянуть как на один из самых интересных периодов в творчестве Фуко, так и на искусство Э. Мане. Книга предназначается философам, историкам, искусствоведам и всем, кто интересуется современным состоянием эстетической мысли.